This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Informazioni su questo libro

Si tratta della copia digitale di un libro che per generazioni è stato conservata negli scaffali di una biblioteca prima di essere digitalizzato da Google nell'ambito del progetto volto a rendere disponibili online i libri di tutto il mondo.

Ha sopravvissuto abbastanza per non essere più protetto dai diritti di copyright e diventare di pubblico dominio. Un libro di pubblico dominio è un libro che non è mai stato protetto dal copyright o i cui termini legali di copyright sono scaduti. La classificazione di un libro come di pubblico dominio può variare da paese a paese. I libri di pubblico dominio sono l'anello di congiunzione con il passato, rappresentano un patrimonio storico, culturale e di conoscenza spesso difficile da scoprire.

Commenti, note e altre annotazioni a margine presenti nel volume originale compariranno in questo file, come testimonianza del lungo viaggio percorso dal libro, dall'editore originale alla biblioteca, per giungere fino a te.

Linee guide per l'utilizzo

Google è orgoglioso di essere il partner delle biblioteche per digitalizzare i materiali di pubblico dominio e renderli universalmente disponibili. I libri di pubblico dominio appartengono al pubblico e noi ne siamo solamente i custodi. Tuttavia questo lavoro è oneroso, pertanto, per poter continuare ad offrire questo servizio abbiamo preso alcune iniziative per impedire l'utilizzo illecito da parte di soggetti commerciali, compresa l'imposizione di restrizioni sull'invio di query automatizzate.

Inoltre ti chiediamo di:

+ *Non fare un uso commerciale di questi file* Abbiamo concepito Google Ricerca Libri per l'uso da parte dei singoli utenti privati e ti chiediamo di utilizzare questi file per uso personale e non a fini commerciali.

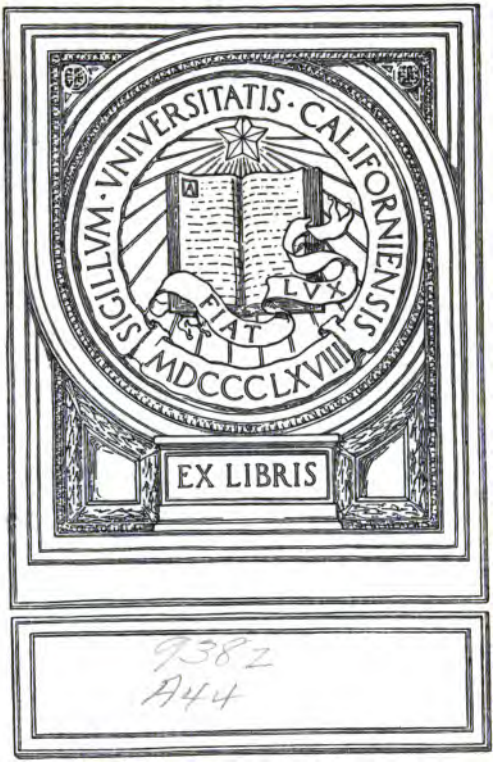
+ *Non inviare query automatizzate* Non inviare a Google query automatizzate di alcun tipo. Se stai effettuando delle ricerche nel campo della traduzione automatica, del riconoscimento ottico dei caratteri (OCR) o in altri campi dove necessiti di utilizzare grandi quantità di testo, ti invitiamo a contattarci. Incoraggiamo l'uso dei materiali di pubblico dominio per questi scopi e potremmo esserti di aiuto.

+ *Conserva la filigrana* La "filigrana" (watermark) di Google che compare in ciascun file è essenziale per informare gli utenti su questo progetto e aiutarli a trovare materiali aggiuntivi tramite Google Ricerca Libri. Non rimuoverla.

+ *Fanne un uso legale* Indipendentemente dall'utilizzo che ne farai, ricordati che è tua responsabilità accertati di farne un uso legale. Non dare per scontato che, poiché un libro è di pubblico dominio per gli utenti degli Stati Uniti, sia di pubblico dominio anche per gli utenti di altri paesi. I criteri che stabiliscono se un libro è protetto da copyright variano da Paese a Paese e non possiamo offrire indicazioni se un determinato uso del libro è consentito. Non dare per scontato che poiché un libro compare in Google Ricerca Libri ciò significhi che può essere utilizzato in qualsiasi modo e in qualsiasi Paese del mondo. Le sanzioni per le violazioni del copyright possono essere molto severe.

Informazioni su Google Ricerca Libri

La missione di Google è organizzare le informazioni a livello mondiale e renderle universalmente accessibili e fruibili. Google Ricerca Libri aiuta i lettori a scoprire i libri di tutto il mondo e consente ad autori ed editori di raggiungere un pubblico più ampio. Puoi effettuare una ricerca sul Web nell'intero testo di questo libro da `http://books.google.com`


SIGILLVM · VNIVERSITATIS · CALIFORNIENSIS
FIAT LVX
MDCCCLXVIII
EX LIBRIS

938z
A44

Ettore Allodoli

UNIV. OF CALIFORNIA

GIOVANNI MILTON E L'ITALIA

T-10

PRATO
TIPOGRAFIA SUCC. VESTRI - C. & G. Spighi, proprietari
1907

PROPRIETÀ LETTERARIA

A

MIO PADRE

872644

Questo volume, che fu già la mia tesi di laurea discussa l'anno scorso nel R. Istituto di Studi Superiori di Firenze, viene ora pubblicato con molte aggiunte specialmente bibliografiche.

Gli intendimenti che m' hanno guidato nella compilazione di questo lavoro sono espressi nel capitolo introduttivo. Qui voglio pubblicamente ringraziare i professori componenti la Commissione esaminatrice del lavoro i quali mi furono larghi di consigli preziosi, e in special modo ringrazio il mio illustre maestro Guido Mazzoni che mi è stato guida sapiente e amorosa nelle lunghe e non facili ricerche fatte per la trattazione di questo tema.

Novembre, 1906.

INDICE

CAPITOLO PRIMO.

Elementi italiani nei lavori giovanili di Milton.

Primi studi di Milton — Il *Comus* — Preliminari del viaggio in Italia — Accuse del Salmasio e del Moro.

CAPITOLO SECONDO.

Il viaggio in Italia.

Considerazioni sull'importanza del viaggio in Italia — Milton a Firenze; sue relazioni coi letterati del tempo — La lettera al Buonmattei — Questione della visita di Milton a Galileo, influenza Galileiana nel *Paradiso Perduto* — Milton a Roma: la Baroni — Milton a Napoli: il Manso: importanza e significato della relazione di Milton col Manso: l'influenza del Tasso sul pensiero Miltoniano — Secondo soggiorno di Milton a Firenze — Partenza del Poeta dall'Italia — Relazioni epistolari di Milton col Dati — Il Malatesti.

CAPITOLO TERZO.

Le supposte fonti italiane di Milton.

I. — La questione dell'Andreini — Argomenti del Bevilacqua — Confutazione di essi: gli schemi di Cambridge non dimostrano che Milton abbia imitato l'*Adamo* dell'Andreini.

II. — La questione dell'*Angeleida* di Erasmo da Valvasone — Storia di tale questione — Argomenti del Fruglio, del Polidori, del Foffano — Conclusione.

III. — Il Verallo.

IV. — Antonino Alfano.

V. — Caprio Maddaloni.
VI. — Bernardino Ochino — Sua probabile influenza sul Milton e ragione di questa ipotesi.

CAPITOLO QUARTO.

I Sonetti di Milton.

Forma italianeggiante dei Sonetti di Milton — Questione della composizione dei Sonetti e della canzone in italiano — Il Sonetto sul massacro dei Valdesi — Il traduttore inglese delle poesie italiane di Milton.

CAPITOLO QUINTO.

Il « Samson Agonistes ».

Notevoli traccie d'influenza italiana nel *Samson Agonistes* — Milton e il Minturno — L'esterna regolarità del *Samson* — Conclusione.

CAPITOLO SESTO.

Elementi italiani nelle altre opere di Milton.

I. — Il Paradiso Perduto — Il *blank-verse* — Ricordi ariosteschi e tassiani — Lo stile e la lingua nel Paradiso Perduto — La natura italiana nel Paradiso Perduto.
II. — Il Paradiso Riconquistato: Traccie italiane.
III. — Le opere in prosa — Il trattato della Riforma della Chiesa — La *Defensio secunda.*
IV. — Il trattato dell'Educazione — Le idee pedagogiche del rinascimento italiano in Milton.
V. — La storia di Moscovia — Milton e Paolo Giovio.
VI. — Le Lettere di Stato.
VII. — Accenni a Dante, Petrarca, Ariosto.
VIII. — Il Davanzati — L'edizione fiorentina dello *Scisma d'Inghilterra* letta da Milton.
IX. — Il Pulci, l'Aretino, il Giovio, il Sarpi.

CAPITOLO SETTIMO.

Milton e la Musica italiana.

Amore di Milton per la musica — Sua conoscenza della musica italiana del secento — Milton e le arti belle italiane.

CAPITOLO OTTAVO.

Milton e la critica italiana.

I. — Paolo Rolli in difesa di Milton contro il Voltaire.
II. — Il Quadrio.
III. — Antonio Cocchi e la sua critica al Paradiso Perduto.
IV. — L'Algarotti.
V. — Giuseppe Baretti.
VI. — Il Bettinelli.
VII. — Il Cesarotti.
VIII. — Considerazioni generali sulla critica settecentesca al Paradiso Perduto.
IX. — Il Pindemonte.
X. — Carlo Castone della Torre di Rezzonico.
XI. — Emanuele Bava S. Paolo.
XII. — Giovanni Andrès.
XIII. — Vincenzo Monti.
XIV. — Filippo Scolari.
XV. — Il Foscolo e il Gioberti.
XVI. — Giuseppe Pecchio.
XVII. — Il Giordani.
XVIII. — Il Leopardi.
XIX. — Il Riccardi e il Cereseto.
XX. — Lo Zanella.
XXI. — Lo Zumbini e lo Scrocca.

CAPITOLO NONO.

Le traduzioni italiane del Paradiso Perduto e delle opere minori.

I. — Il Magalotti, il Rolli.
II. — Alessandro Pepoli.
III. — Il Martinengo, il Corner.

IV. — Ugo Foscolo, Lazzaro Papi.
V. — Il Mariottini.
VI. — Il Leoni.
VII. — Il Cuneo.
VIII. — Guido Sorelli.
IX. — Il Polidori.
X. — Il Mancini.
XI. — Domenico Arnaldi, Andrea Bellati.
XII. — Andrea Maffei.
XIII. — La riduzione del Camisani. Altri traduttori del Paradiso Perduto.
XIV. — Le traduzioni italiane del *Comus*.
XV. — Le traduzioni italiane del Licida.
XVI. — La traduzione italiana del *Penseroso* fatta dal Rezzonico.
XVII. — Altre traduzioni di opere minori.

INTRODUZIONE

L'attività letteraria di Milton si svolse dopo il fecondo periodo elisabettiauo durante il quale l'Italia aveva esercitato sul pensiero inglese il suo più notevole e importante influsso. Nella prima metà del secolo XVII altre correnti di idee, altre forme di arte pervennero all'Inghilterra dalla Francia e dalla Spagna. Anche in queste influenze francesi e spagnuole è certo facile riconoscere le traccie di italianesimo che dal rinascimento in poi, avevano pervaso tutta l'Europa civile, ma si può dire che, in generale, con la morte di Elisabetta (1603) finisce il tempo delle fervide e rapide assimilazioni dirette tra il pensiero inglese e le forme italiane. Non si deve credere però che in Milton sia per questo meno scarso l'elemento italiano: tutt'altro: Milton ricostruì per suo conto il cammino fatto dalle generazioni immediatamente a lui anteriori e in ogni circostanza cercò di attingere direttamente alle forme d'arte italiane, e tenne l'Italia per sua guida e maestra, e da essa tolse il colore e il bello stile onde potè elevarsi gigante sui poeti dell'età sua.

Milton in questo modo tornò indietro, si può dire, di un secolo: ritroviamo in lui, febbrilmente riconcentrata, l'evoluzione per la quale erano passati i suoi predecessori: e vediamo nelle sue opere la lenta e progressiva infiltrazione degli elementi italiani.

Non può negarsi perciò che in Milton sia grande l'influenza italiana; onde uno studio che si proponga di studiare lo svolgimento di questa influenza e di analizzarla metodicamente ha larga abbondanza di materia e molto campo d'azione.

Ma è necessario intendersi subito sul valore e sul concetto di questo *influsso italiano.*

L'italianesimo che si riscontra in Chaucer, in Shakespeare, in Milton (per citare solo i maggiori) è ben diverso da quello che rintracciamo nei poeti romantici moderni come Byron, Shelley, Roberto e Elisabetta Browning, Swinburne.

Il cuore di questi poeti romantici batte insieme con quello degli italiani: per essi l'Italia è una grande e bella nazione, benedetta dalla natura, e degna di assurgere un'altra volta ai più alti destini. Byron, Browning, Swinburne, Landor amano l'Italia ma amano anche gli Italiani: essi non la concepiscono se non unitamente ai suoi abitanti: e le aspirazioni degli italiani verso la libertà e l'indipendenza diventano le aspirazioni stesse dei poeti inglesi, i quali godono delle vittorie italiane e si addolorano per le sconfitte. Le gioie degli italiani come loro gioie, i dolori sono sentiti come loro dolori: ed è noto che la morte immatura del conte di Cavour abbreviò, troncandola, la vita della Elisabetta Browning.

Invece agli inglesi della rinascenza l'Italia destava solo interesse come un grande Museo, meraviglioso per i monumenti, profondamente interessante per le rovine antiche che conteneva: e se nel continuo contatto con uomini e cose italiane gli inglesi prestarono attenzione anche agli abitanti fu per biasimarli e per vituperarli come ipocriti, sensuali, gelosi e violenti.

Perciò quando si parla di influsso italiano sugli scrittori inglesi dei sec. XVI e XVII s'intende riferirsi

a un influsso puramente esterno che non ha nulla a vedere con la simpatia e l'amore per l'Italia.

Gli stranieri sono quasi inconsciamente attratti e dominati dalle arti, dalle lettere, dai costumi, dalle mode d'Italia, e dall'Italia si diffondono e circolano ampiamente per l'Europa le forme fondamentali dell'arte e della vita sociale. Gli inglesi in special modo, privi di tradizione letteraria (la tradizione è l'elemento più conservatore e nello stesso tempo il più attivo di una letteratura) si rivolsero con entusiasmo all'Italia carica di un passato tanto glorioso. Ed impararono dagli autori italiani l'energia, la freschezza, la purezza dell'espressione: sotto il continuo studio degli italiani gli inglesi resero perfetti tecnicamente i prodotti del loro spirito esuberante e imaginoso. Questo possiamo osservare pure in Milton. Ma anche qualchecosa di più. L'influenza italiana è preponderante nell'opere del Poeta inglese: ma ha un carattere puramente esterno. Milton restò profondamente inglese, e, se vogliamo dirlo, come Shakespeare, ebbe una tempra magnifica d'ingegno barbarico. Nelle forme esterne egli imitò gli Italiani: e tentò, senza riuscirvi fortunamente, d'imitare il Tasso; infatti egli voleva, come vedremo, essere il Tasso inglese. Seguì fedelmente le teorie critiche neoclassiche divulgate dagli italiani: nel *Sanson Agonistes* fece la tragedia regolare classica, seguendo i dettami del Minturno, e nell'aspetto tecnico vi riuscì: ma chi ben consideri quel dramma, lo riconosce come una splendida lirica, piena di dolore e d'affanno, una confessione trista di sciagura e di miseria.

Così il Paradiso Perduto ha un aspetto esteriore classico: così nei sonetti, così in tanti altri punti delle sue opere dove Milton subì l'influsso dell'arte italiana: ma quello che è suo, veramente suo, caratteristico, nuovo è l'*immagine*. Ora l'immagine, questa indivi-

duale visione delle cose, questa funzione organica del pensiero, non poteva Milton impararla dagli italiani: e le sue imagini che apparivano ai nostri critici italiani del 700 strane e pazzesche, sono appunto l'indizio della verginità nordica del grande Poeta, il quale fu, è vero, umanista e subì l' influsso italiano in sommo grado ma nello stesso tempo restò barbaro, restò inglese; e appunto per questo fu grande.

Ma l'importanza dell'Italia è nondimeno molto notevole: e ricercare le più minute traccie di italianesimo nelle opere del Milton (traccie esterne, che non implicano una modificazione, ripeto, del pensiero miltoniano), è stato lo scopo di questo lavoro, dal quale, per necessità, è dovuta esulare la Poesia per cedere il posto ad una analisi critica, più che è stato possibile, accurata e compiuta.

E credo che l' influenza nell' Italia su Milton (influenza benefica veramente in quanto aggraziò e uniformò gli elementi discordi dell'arte di Milton) sia stata con questo lavoro lumeggiata in tutte le sue più minute particolarità.

Ma non sarebbe stato completo questo studio se non si fossero ricercate anche le vicende della fama di Milton in Italia. In tal modo si son messi in luce molti giudizi critici di autori italiani dei sec. XVII e XVIII, cercando di dar ragione delle singole critiche col ricondurle alle teorie dominanti di estetica. Si vedrà così che i caratteri romantici dell'opera di Milton apparvero evidenti alla maggioranza dei nostri critici, i quali, generalmente, pur sentendo la bellezza della poesia miltoniana, si trovavano, per ragioni teoriche, nella curiosa necessità di biasimarla.

L'ultimo capitolo che tratta delle traduzioni serve a svolgere meglio l'evoluzione della fama di Milton in Italia e della sua diffusione tra noi.

CAPITOLO PRIMO

Elementi italiani nei lavori giovanili di Milton.

UNIV. OF CALIFORNIA

L'italiano fu una delle lingue che Milton studiò fin dalla prima giovinezza: suo padre volle che egli imparasse non solo le letterature classiche ma anche quelle moderne quali la italiana e la francese, come appare dall'epistola *Ad Patrem* (v. 79 segg.)

> tuo, pater optime, sumptu
> Cum mihi Romulaee patuit facundia linguae,
> Et Latii veneres, et quae Jovis ora decebant
> Grandia magniloquis elata vocabula Graiis,
> Addere suasisti quos iactat Gallia flores;
> Et quam degeneri novus Italus ore loquelam
> Fundit, barbaricos testatus voce tumultus:
> Quaeque Palaestinus loquitur mysteria vates.

Ed anche nella prefazione al II libro del trattato *Reason of Church Governement urged against Prelates* Milton ricorda gli studi di lingue straniere fatti nei primi anni per cura speciale del padre « whom God recompense ».

Una circostanza speciale accrebbe in lui l'amore per la lingua italiana: il suo amico di scuola più intimo

fu Carlo Diodati, nato in Londra nel 1608 di famiglia protestante italiana (1): questo giovane ebbe su Milton una grande influenza e contribuì certamente ad accrescere in lui la simpatia verso l'Italia e le cose italiane. Questa simpatia, del resto, Milton la succhiò, si può dire, insieme con l'aria nativa perchè nella prima metà del secolo XVII la letteratura nostra aveva già esercitato su quella inglese il suo più notevole influsso.

Durante il corso universitario Milton studiò per conto proprio gli autori stranieri: compiuti gli studî, a 22 anni, si ritirò a Horton e per cinque anni (i più quieti e proficui della sua vita di studioso), nella calma di una graziosa casetta campestre, coltivò e rafforzò il proprio organismo poetico: proseguì con maggiore agio le letture assidue e numerose dei poeti stranieri e nello stesso tempo cominciò a scrivere e a lavorare per conto suo. Così fin da questo momento possiamo riconoscere la caratteristica fondamentale dell'ingegno miltoniano, che non componeva di getto, sotto l'impulso di visioni subitanee ed improvvise, ma elaborava artisticamente gli elementi dotti che erano il suo quotidiano cibo spirituale.

Nei suoi primi lavori lirici Milton si palesa uno spenseriano e nella drammatica un continuatore dei drammaturgi post-shakesperiani, specialmente di Ben Jonson e di Fletcher; ma è uno spenseriano con caratteri originali, ben diverso dai soliti imitatori: e

---

(1) La famiglia Diodati, originaria di Lucca, per questioni religiose dovè emigrare a Ginevra. Giovanni Diodati vi diventò celebre ed ebbe relazioni notissime con Paolo Sarpi. È molto conosciuta la sua traduzione italiana della Bibbia, pubblicata nel 1607. Un fratello di Giovanni, Teodoro, medico, si stabilì a Londra: suo figlio Carlo, fu l'amico di Milton. Questi, durante il viaggio in Italia, visitò Lucca, e ciò fu come un omaggio reso all'amico lontano. Uno dei sonetti italiani è indirizzato al Diodati, e una delle poesie latine di Milton più belle e più sincere è appunto l'*Epithaphium Damonis* (parallelo latino del *Lycidas*), scritto al ritorno in patria per la morte di Carlo Diodati.

come nella lirica mostra segni evidenti di originalità potente, distinguendosi dal gregge comune, così al fastoso e frivolo *masque* dà un tono di dissertazione platonica e morale. I primi lavori di Milton, latini e inglesi, sono pieni di allusioni classiche, e rivelano quel gusto petrarcheggiante così diffuso allora in Inghilterra: Milton stesso dice che nell' età giovanile cercava con molto piacere i poeti molli e dolci, e sopra tutti preferiva i due famosi lodatori di Beatrice e Laura perchè in essi trovava « pensieri puri e sublimi ».

In questi primi lavori poetici di Milton si avverte una simpatia per le avventure straordinarie e cavalleresche dei poemi eroici, simpatia contrastante coi suoi gusti di molti anni dopo; nel *Penseroso* (così importante per conoscere i sentimenti del giovane poeta), tra i piaceri poetici che più ricreano lo spirito malinconico, pone le descrizioni avventurose dei tornei, dei trofei di guerra, delle foreste piene d'incanti e di meraviglie (vv. 115-120 — *Comus* v. 39-40 — *Hymn on Christ's Nativity* v. 168). I cavalieri erranti assumono nella sua mente giovinetta l'aspetto di valorosi difensori dell' innocenza e della virtù.

L' influsso italiano in questo periodo si manifesta chiaramente nel metro scelto per il son. 7.° « Essendo arrivato all'età di 23 anni », composto in quella che Milton chiama *Petrarchian Stanza,* che esaminerò a lungo nel C. IV. Mandando questo sonetto a un amico, da Cambridge, così si esprime: « I am the bolder to send you some of my nightward thoughts, some while since, because they come in not altogether unfitly, made up in a Petrarchian stanza, which I told you of: How soon hath Time.... » (Poetical Works, p. 649).

L'*Allegro* e il *Penseroso* mostrano nel titolo un'impronta italiana: su di essi è stata sollevata una grossa

questione: (1) ma io seguo il Masson, grande autorità per la biografia miltoniana, che attribuisce le due poesie al periodo giovanile compreso tra il 1632 e il 1638.

La natura italiana, che Milton non conosceva ancora direttamente, colpiva fino da allora la sua imaginazione: nelle Prolusioni ed Esercitazioni giovanili, insorgendo contro la Scolastica, dice a un certo punto che sarebbe meglio osservare e studiare la natura e *nunc aestuantem transmittere Adriam, nunc ad Aetnam flammigerantem impune accedere. (Prose Works.* (ed. cit.) II, pag. 595).

Ma, per dire il vero, in questo primo periodo, elementi italiani ben chiari e determinati nelle opere di Milton non se ne trovano: da certi accenni si può arguire che, nei suoi primi anni, il futuro autore del *Pa-*

---

(1) La signora Fanny Byse, in un libro intitolato *Milton on the Continent, A Key to l'Allegro and Il Penseroso* prima pubblicato nella rivista « The modern Language Quarterly ». 3. 1. (1900) studia (solo a grandi linee) il viaggio di J. Milton in Francia, in Italia, in Isvizzera. Sostiene che le due poesie sono state scritte dopo il viaggio e che le allusioni e gli accenni non sono imaginarî ma corrispondono a personaggi o luoghi reali incontrati o veduti dal Milton. Così, per esempio, nel *Thrice-great Hermes* sarebbe da vedere Galileo; Parigi avrebbe ispirato al poeta i versi sulle città turrite; gli *upland hamlets* alluderebbero ai contadini di Swiss Mi Eté. In tal modo l'*Allegro* sarebbe di origine Svizzera, il *Penseroso* di origine italiana: e, a tal proposito, la Byse trova riscontri con lavori di Michelangiolo che avrebbero influito su Milton. — Questo libro della Byse è molto posteriore all'opera del Masson, ma credo di non essere in errore, notando: 1º è stato osservato, come vedremo a suo luogo, che Milton, tra le arti belle, amò solo la Musica e non curò affatto la pittura e la scultura. Prova ne sia il fatto che nei suoi scritti non fa alcuna menzione di queste due arti e che nel viaggio a Firenze, a Roma, a Napoli rimase indifferente dinanzi ai grandi monumenti artistici del Rinascimento italiano: e mentre citò con alti elogi i letteratucoli contemporanei e ricordò sempre con compiacenza un Francini, un Coltellini, etc. non si curò affatto di sapere che esistevano un Bernini, un Reni, un Rosa... — 2º la stessa ortografia scorretta (*Penseroso*) dimostra una certa inesperienza riguardo all'uso della lingua italiana, inesperienza scomparsa dopo il lungo soggiorno in Italia e i frequenti convegni coi letterati fiorentini. — 3º leggendo attentamente le due poesie ci si accorge di essere in un ambiente ideale, imaginario, poetico, non determinato nello spazio e nel tempo: le due poesie sono in antitesi perfetta l'una, con l'altra e vogliono significare un contrasto naturale dello spirito umano, in relazione con la natura esterna.

radiso Perduto partecipava a certe prevenzioni contro l'Italia, allora molto diffuse in Inghilterra, e delle quali si trovano traccie numerose nel teatro di Webster, e degli altri drammaturgi di quel tempo. Così, nella poesia latina *In Quintum Novembris,* Milton chiama la Toscana « veneficiis infamis (v. 51) (1).

*
* *

Nel 1634, per circostanze notissime, fu rappresentato al castello di Ludlow, in onore del Conte di Bridgewater, nuovo Presidente del Wales, il *Comus,* la prima opera notevole di Milton e la più fresca e spontanea, dopo il *Paradise lost.* Il *Comus* appartiene a quel genere drammatico detto *Masque* il quale comprendeva musica, danza, poesia, ed esigeva grande ricchezza d'addobbo insieme a straordinari effetti scenici. Quantunque il *Masque* non sia d'origine diretta italiana e provenga dalla Francia, pure ha un carattere innegabilmente nostrano. In Inghilterra questi *Masques* ebbero sempre un libretto scritto talvolta da poeti celebri, e sempre compilato con gusto letterario. Ben Jonson, ad esempio, ne compose parecchi. Si resero famosi nello scriverne la musica Alfonso Ferrabosco, nel prepararne l'addobbo scenico Inigo Jones, discepolo del Palladio. Cosicchè,

---

(1) Sotto Elisabetta vi era stato un movimento di reazione contro l'italianesimo e contro quegli *Italianate Englishmen* che preferivano una novella del Boccaccio alla Bibbia. Nel teatro sono ritratti molti di questi tipi effeminati e degenerati. (Eistein, *The Italian Renaissance in England.* New-York, 1902, p. 164). Questa campagna anti-italiana in Inghilterra si ricollega con quella condotta in Francia da Grévin, Henry Estienne e altri. — Un'opera inglese notevolissima per il suo spirito anti-italiano è la *Subtlety of Italian,* 1591.

almeno nell'intonazione esterna, queste produzioni avevano un colore spiccatamente italiano (1).

Il *Comus* non è composto sotto nessuna influenza straniera ma fa vedere chiaramente certe tendenze caratteristiche del suo autore che è utile rilevare, per l'ulteriore trattazione di questo tema. È notevole infatti che Milton scrivesse per il teatro un anno dopo che il Prynne, rappresentante l'opinione pubblica puritana e antimonarchica, nell'*Histriomastix*, si era scagliato contro le produzioni teatrali e contro il teatro in generale: si vede dunque che il sentimento dell'arte e l'attrattiva per le forme drammatiche fu in Milton, in questo caso, più forte delle ragioni politiche e religiose.

Comus, personaggio secondario in un *Masque* di Jonson, diventa il protagonista del lavoro di Milton: in esso molte imagini forti e ardite sono tolte da Shakespeare ed è facile notare punti di somiglianza tra il Calibano della *Tempest* e l'ebbra bestiale divinità creata da Milton, ma il nostro poeta dette al suo dramma tutto un colore nazionale che non si ritrova più in nessuno dei suoi lavori posteriori: le leggende dei folletti e delle streghe che s'aggirano di notte, in danno del solitario viandante per le folte foreste del Wales, fanno da sfondo efficace a questo lavoro (2). Milton si servì poi

---

(1) Il primo *masque* fu rappresentato nel 1512, secondo la maniera italiana. Per i caratteri strettamente italiani di queste rappresentazioni, si veda: Lewis Einstein, The Italian Renaissance in England. New Jork, 1902, p. 76.

(2) V. 118: *elves and fairies*; v. 131: *the dragon woom*; v. 205, la smarrita giovinetta dice con terrore « A thousand fantasies — begin to throng into my memory — of calling shapes, and beckoning shadows dire — and aerytongues »: v. 436 il *goblin*; v. 846 la ninfa Sabrina che

oft at eve
Visits the herds along the twilight meadows...

E non sono queste credenze vaghe o indeterminate ma rispondenti ciascuna a certi luoghi e a certe superstizioni popolari.

dei personaggi come rappresentanti di virtù e di vizi; Comus, spogliato dei suoi attributi fantastici, ci appare un gaudente, privo di senso morale, freddamente egoista, mentre la giovinetta resiste ad ogni seduzione, ad ogni minaccia, *vestita tutta,* come la virtù, *di ferro* (v. 421, 422), e i due giovani fratelli dopo una lunga (troppo lunga) discussione filosofica, inneggiano caldamente ed entusiasticamente alla Castità. Notevole è anche l'idea platonica che domina in questo dialogo fra i fratelli e in tutto il lavoro, perchè Milton appare così seguace di quel platonismo da lui attinto alle fonti originali e che gli doveva poi fare più gradita la conoscenza del Manso e più accette le opere del Tasso.

Il *Comus,* rappresentato con tanto buon successo a Ludlow Castle, fu poi stampato nel 1637 anno della pubblicazione del *Cid* di Corneille. Un anno dopo o poco meno, in una raccolta di poesie latine, inglesi e greche sulla morte tragica di Edward King, affogato miserameute nei mari d'Irlanda, apparve un altro lavoro di Milton, il *Lycidas,* che, sotto un denso velo di esercitazione accademica e scolastica, contiene bellezze profonde, e preannunzia, nel tono e nel soggetto, l'*Epithaphium Damonis.* Nel *Lycidas* non si trova niente che c' interessi particolarmente, ad eccezione di quella invettiva lanciata da S. Pietro contro la Chiesa Romana: (v. 108-137).

> Last came, and last did go
> The pilot of the Galileian lake ;
> Two masseys keys he bore of metals twain....

nella quale par di sentire una certa reminiscenza dantesca.

Nell' aprile del 1638 (già da un anno gli era morta la madre) Milton si preparò a sodisfare quello che era per lui un desiderio vivissimo: visitare l'Italia.

Le leggende romanzesche che circondano sempre i grandi uomini hanno toccato anche Milton. Si racconta che, durante la vita studentesca di Cambridge, Milton, passeggiando un giorno in campagna, stancatosi, si addormentò sotto un albero. Due signore italiane passando in carrozza furono sorprese dalla bellezza del giovinetto assopito: e una di esse, bellissima, scese di carrozza e pose nella mano di Milton un foglio contenente due versi del Tasso. Appena sparite le due signore, accorsero alcuni studenti che avevano osservato la scena e svegliarono Milton raccontandogli ciò che era accaduto. Questi, da allora, sentì sempre un prepotente desiderio di andare in Italia e trovarvi, se mai fosse possibile, la bella sconosciuta (1). La causa del viaggio non fu certo questa, bensì l'educazione umanistica che il giovane Milton aveva ricevuto: e il padre gli concesse volentieri il permesso di partire.

Per consigli e informazioni, Milton si rivolse al notissimo Sir Henry Wotton per chiedergli lettere di raccomandazione, e nello stesso tempo gli inviò il *Comus*. Wotton, allora Proposto del Collegio di Eton, era, a quel tempo, una delle persone più informate di cose italiane(2).

Egli rispose, con lettera del 13 aprile 1638, al giovane poeta, dicendogli di avere apprezzato più le parti

---

(1) Questa storia, che non ha fondamento di sorta, è stata abbastanza diffusa: la riportò anche David Bertolotti nel suo *Raccoglitore* (Milano, 1819, Tomo VI, p. 60.) Vi accenna anche A. Lo Forte Randi in un articolo su Milton pubblicato recentemente nel *Bollettino di Filologia Moderna* (Giugno-Luglio 1906).

(2) Henry Wotton (1568-1639) è una figura importantissima per la storia generale dell' influenza italiana in Inghilterra. Fu uno dei più attivi intermediari per gli scambi intellettuali dei due paesi. Dopo la caduta del Conte di Essex, del quale era segretario, dovè, insieme con tanti altri, esulare; e come fecero parecchi scelse la Toscana per luogo di rifugio. Visse qualche tempo in Firenze e si cattivò l'animo del Granduca: in questo egli ha dei punti di contatto col Dudley, sebbene gli sia, per tanti motivi, infinitamente superiore. Fu incaricato dal Granduca di una missione a Giacomo VII di Scozia:

liriche delicate e tenui del dramma che le parti di tono più grave. Wotton terminava spiritosamente la lettera dicendo che l' editore, col mettere il lavoro di Milton in fondo al volume, dopo altri componimenti, aveva voluto far rimanere il lettore « a bocca dolce » (to leave the reader *con la bocca dolce)*; lo raccomandò poi a vari personaggi di Parigi dai quali avrebbe avuto indicazione utile per l' Italia: e lo consigliò ad attraversare la Francia fino a Marsiglia e di là andare per mare a Genova, donde in Toscana. In questa lettera, insieme con le istruzioni Wotton riferiva un episodio di un suo viaggio a Siena: a Siena il diplomatico inglese era stato ospitato in casa di un certo Alberto Scipioni, già familiare del Duca di Paliano; con questo Scipioni Wotton aveva fatto amicizia e quando era stato sul punto di partire per Roma aveva ricevuto da lui questo avviso « *Signor Arrigo mio,* sayes he, *i pensieri*

---

e quando questi diventò re d' Inghilterra, Wotton fu richiamato in patria. Allora cominciò per lui una nuova vita diplomatica brillantissima. Ambasciatore alla Repubblica Veneta, in Savoia, nelle Provincie Unite, prese poi quasi stabile dimora in Venezia, e, a tempo del conflitto tra la Serenissima e il Papa, Wotton ebbe parte principale e notevole. (Una sua lettera nella quale parla a lungo di Paolo Sarpi è stata pubblicata recentemente nell'*Athenaeum* 2 Sept. 1905 p. 304). Col suo lungo soggiorno in Italia, con la sua mirabile finezza osservatrice e abilità diplomatica, Wotton diventò un conoscitore perfetto dell' Italia e degli italiani. Ritiratosi in patria, nel 1624 fu creato Proposto del Collegio di Eton e diventò popolare per la bontà, per l' eleganza e vastità della dottrina. Portò con sè in Inghilterra, e ne godè come un perfetto umanista, un gran numero di libri e di oggetti raccolti in Italia. Aveva una ricca biblioteca, una preziosa collezione di pitture, di gemme, di incisioni e d' atlanti botanici portati dall' Italia, e possedeva anche una bella raccolta di quadri. Lasciò molte poesie, saggi, frammenti di una *Storia d'Inghilterra*, un breve e celebre trattato *Elementi di Architettura*, compilato con le notizie e i materiali raccolti in Italia. Aveva intenzione di scrivere una *Storia della Riforma* ma non la cominciò mai. In gioventù aveva scritto una tragedia intitolata *Tancredi*. Notevoli poi i suoi *Precetti sull'Educazione*, nei quali appare seguace delle idee pedagogiche classiche e italiane. — Brevi cenni biografici sul Wotton ha dati, in Italia, A. Renmont (*Archivio Storico Italiano*. Vol. XXVI p. 317.) Le fonti originali d' informazione sono la Vita di Wotton dal Walton e le così dette *Reliquiae Wottonianae*.

stretti e il viso sciolto, will go safely over the whole world. » E tale prezioso consiglio, Henry Wotton conoscitore abilissimo della vita italiana, rivolse pure al giovane Milton (1).

Il poeta partì con un vecchio servo: il padre, rimase col figlio Cristoforo e con la seconda moglie Tommasina. Così Milton, libero e padrone di sè, si avviò per il viaggio che doveva restare indelebile nella sua memoria.

Questo viaggio, secondo alcuni avversari di Milton, (il Salmasio e il Moro) avrebbe avuto una causa ben diversa dalla simpatia per l'Italia. Essi insinuarono che Milton, cacciato per turpi motivi da Cambridge, fu costretto a mutar paese. L'accusa calunniosa non ha alcun fondamento: uscito da Cambridge, regolarmente, Milton stette cinque anni a studiare per conto suo in Horton. Tale accusa dette origine a una bellissima pagina di Milton che mi piace riportare perchè da essa traspare tutta la sua alta ammirazione per l'Italia: (Prose Works II p. 382. Defensio Secunda).

« Aiunt — inquis — hominem Cantabrigiensi Academia ob flagitia pulsum, dedecus et patriam fugisse et in Italiam commigrasse. Vel huic licebit conijcere quam veraces illi fuerint ex quibus res nostras eruditione accepisti; hic enim et te et illos impudentissime mentiri et norunt omnes qui me norunt et statim amplius ostendam. Pulsus vero Cantabrigia, cur in Italiam potius quam in Galliam aut Hollandiam commigrarem? ubi tu tot flagitiis coopertus, Minister Evangelii, non modo impune vivis sed concionaris, sed sacra etiam ministeria, summo cum illius Ecclesiae obbrobrio, inqui-

---

(1) Anche la *Direction for Travailers*, una guida diffusissima tra gli inglesi, raccomandava per viaggiare in Italia l'osservanza di queste tre regole: *Frons aperta, Lignua parca, Mens clausa.*

natissimis manibus conspurcas. Cur vero in Italiam, More? novus credo Saturnus, ut alicubi laterem, in Latium scilicet profugi. *Verum ego Italiam non, ut tu putas, facinorosorum latibulum aut asylum, sed humanitatis potius et civilium doctrinarum omnium hospitium et noveram antea et expertus sum* » (1).

---

(1) Questa bella pagina è un'altra testimonianza dell'ammirazione che gli umanisti inglesi portarono all'Italia: già molto tempo avanti al Milton il Linacre l'aveva chiamata *Sancta Mater Studiorum*. E ricordiamo a questo proposito le magnifiche parole di Erasmo: « Mihi Italus est quisque probe doctus est etiamsi sit apud Iuvernos natus. » (Einstein, op. cit. p. 44).

CAPITOLO SECONDO

Il viaggio in Italia.

Il viaggio in Italia servì a Milton per raccogliere direttamente certi elementi che ebbero poi grande influenza sul suo pensiero. Dal fondo nordico e inglese di tutta la sua opera, nel *Paradiso perduto*, nelle opere poetiche minori, nei trattati, densi di fatti, di entusiasmi, di odî spiccano a quando a quando numerosi, naturalmente e senza sforzo, ricordi ed imagini italiane riferentisi a questo periodo, onde, nel presente capitolo, interessa trattare solo di quegli uomini o di quelle cose sulle quali sappiamo in modo sicuro essersi fermato il pensiero di Milton piuttosto che seguire, punto per punto, il suo soggiorno nelle varie città italiane, in Firenze, in Roma, in Napoli. Del resto, una tale ricerca è stata fatta scrupolosamente dai biografi maggiori del Poeta, i quali hanno esaurientemente illuminato questo periodo della sua vita (1).

---

(1) Masson « The Life of Milton » I, pag. 709 segg. Cambrigde 1859. » Stern. Milton. und seine Zeit, Leipzig, 1877, Vol. I. p. 264-296. Perchè il lettore abbia un' idea generale del viaggio di Milton, riporto la lucida e netta narrazione che Milton stesso ne fece nella « Defensio Secunda ».

« Così (a Horton) passai cinque anni fino alla morte di mia madre : allora divenni ansioso di visitare i paesi stranieri e particolarmente l' Italia. Mio padre mi dette il suo permesso ed io lasciai la patria, con un servo. Poco

Senza fermarsi nè a Genova nè a Livorno (ove pur c'era una fiorente colonia inglese) nè a Pisa, Milton subito si diresse a Firenze, come ad una meta da

---

avanti la partenza, il famoso Henry Wotton, che era stato lungo tempo ambasciatore del re Giacomo a Venezia, mi dette una prova segnalata del suo riguardo in una lettera elegante che egli mi scrisse, spirante non solo la più calda amicizia ma contenente anche massime di condotta che io trovai utilissime nei miei viaggi. Il nobile Thomas Scudamore, ambasc. del re Carlo, a cui io consegnai lettere di raccomandazione, mi ricevè con molta cortesia in Parigi. Egli mi dette una commendatizia per il dotto Hugo Grotio, a quel tempo ambasciatore della Regina di Svezia presso la Corte francese; la sua conoscenza desideravo ardentemente e a casa sua fui accompagnato da alcuni amici di Lord Scudamore. Pochi giorni dopo, quando partii per l'Italia, egli mi dette alcune lettere per i mercanti Inglesi che si trovavano sulla mia strada affinchè mi facessero le agevolazioni che erano in loro potere. Imbarcato a Nizza, arrivai a Genova e dipoi visitai Livorno, Pisa e Firenze.

In quest'ultima città, che io ho sempre stimato in modo speciale per l'eleganza del suo dialetto, per il suo genio, per il suo gusto, dimorai circa due mesi e feci amicizia con parecchie persone di società e dottrina, e fui un costante frequentatore dei loro ritrovi letterari: un costume che prevale colà e tende moltissimo alla diffusione della cultura e al mantenimento dell' amicizia. Il tempo non potrà distruggere i gradevoli ricordi che io conservo di Iacopo Gaddi, Carolo Dati, Frescobaldo, Coltellini, Bonmattei, Chimentelli, Francisci, e parecchi altri.

Da Firenze andai a Siena, di qui a Roma: e dopo avere speso circa due mesi nell'osservare le antichità di quella illustre città nella quale ebbi le più amichevoli attenzioni da Luca Holstenio e da altri uomini dotti e ingegnosi, continuai la mia rotta per Napoli: dove fui presentato da un certo frate, col quale avevo viaggiato da Roma, a Giovanni Battista Manso, marchese di Villa, un gentiluomo di alta autorità e posizione sociale, al quale Torquato Tasso, l'illustre poeta, dedicò il suo libro sull'*Amicizia*. Durante il mio soggiorno egli mi dette prove singolari del suo riguardo: egli stesso mi condusse in giro per la città, e al palazzo del vicerè: e più d'una volta venne a visitarmi al mio alloggio: mentre partivo gravemente si scusò per non avermi mostrato ancora più attenzione, ma disse di esserne stato ritenuto dal motivo che io avevo parlato con poca riserva in materia di religione.

Mentre mi preparavo a passare in Sicilia e in Grecia la triste nuova che io ricevei dei moti civili in Inghilterra mi distolse da questo proposito: perchè pensai che sarebbe stato vergognoso viaggiare per divertimento all'estero mentre i miei concittadini combattevano per la libertà in patria.

Mentre ero in viaggio per Roma, alcuni mercanti mi informarono che i gesuiti inglesi avevano formato un complotto contro di me se io fossi ritornato a Roma, perchè avevo parlato troppo liberamente di religione: mi ero imposto come regola in quei paesi di non essere mai il primo a cominciare una conversazione di cose religiose; ma, se una questione veniva posta concernente la mia fede, di manifestarla senza alcuna riserva o paura. Tuttavia ritornai a Roma. Non mi presi la cura di nascondere nè la mia persona

lungo tempo agognata. Per due mesi egli frequentò assiduamente la società fiorentina, e agli Apatisti e agli Svogliati recitò i suoi energici versi latini, e nella copiosa biblioteca dei Gaddi si può credere che abbia trovato modo di saziare la sua sete di libri e di letture. Ben poco di nuovo si può aggiungere alle notizie che, spigolate dalle opere stesse di Milton, e da qualche altra testimonianza, raccolse il Masson, per questo periodo della biografia miltoniana. Certo, il giovane inglese, nel trovare un'accoglienza così cordiale in una città tanto illustre, deve aver provato un senso di grande compiacimento; e nella prefazione al secondo libro del trattato « Reason of Church Government » Milton confessa che l'essere stato acclamato e onorato dalle accademie d'Italia lo incoraggì molto a lavorare e gli dette speranza di lasciare un nome illustre.

Tale accoglienza non si spiegherebbe se non si sapesse che la Firenze del secento era molto ospitale e cortese: il Masson riporta una lettera nella quale l'Heinzio con grandi parole di lode ricorda il suo viaggio a Firenze nel 1646, e cita molti cordiali gentiluomini fiorentini di quel tempo. Si può aggiungere una testimonianza anche più diretta: Agostino Coltellini, il fondatore stesso degli Apatisti, che nel 1639 era presidente di quest'accademia col nome di Ostilio Contalgeni, dedicando a un ministro del Granduca, il Montemagni, una

---

nè il mio carattere; e per circa lo spazio di due mesi, di nuovo apertamente difesi, come avevo fatto prima, la religione riformata nella stessa metropoli del papato.

Col favore di Dio, andai poi a Firenze ove fui ricevuto con tanta cordialità come se fossi ritornato nel mio paese nativo. Quivi dimorai qualche mese come avevo fatto innanzi, e feci un'escursione di pochi giorni a Lucca; e valicando gli Appennini, mi diressi per Bologna e Ferrara, a Venezia.

Dopo avere speso un mese nell'osservare le cose curiose di questa città e dopo avere spedito per bastimento i libri che avevo raccolto in Italia procedei per Verona e Milano e lungo il lago Lemano a Ginevra ».

sua Cicalata accademica (1651) così dice: « Ella, oltre le cure dello Stato, intraprende nuove fatiche all'Accademia, particolarmente alla nostra degli Apatisti, dove Ella con tanto applauso rende ogni giorno vieppiù riguardevoli i suoi meravigliosi talenti con ammirazione non solo dei nostri che de' Signori oltremontani che del continovo ad essa concorrono ».

Sebbene queste parole siano di una diecina d'anni posteriori al viaggio di Milton, sono sempre notevoli perchè scritte da chi potè conoscere in persona l'Inglese e fu capo di quella accademia frequentata assiduamente da lui.

Il Granduca allora regnante, Ferdinando II, era amante degli studi e benigno coi dotti stranieri (1), la Toscana tutta godeva tranquillamente uno stato di pace profonda, dopo le commozioni europee di pochi anni avanti; numerosissimi erano i mercanti inglesi che godevano a Livorno grande sicurezza per i loro traffici: molti i dotti e gli avventurieri (come il Dudley) che dall'Inghilterra si recavano a Firenze o di passaggio o per prendervi stabile dimora.

Nel trattato « Reason of Church Government » Milton parla delle accademie private italiane, alludendo agli Apatisti e agli Svogliati: « Nelle private accademie d'Italia ove io ebbi la fortuna di capitare, alcune bricciche che avevo in mente, composte a circa 20 anni o giù di lì (perchè in Italia c'è la moda che ognuno debba dare prova del suo ingegno e della sua dottrina) e alcune altre cose furono accolte con encomi scritti che gli Italiani non sono pronti a regalare agli stranieri » (2). Si tratta evidentemente di alcune poesie latine

(1) G. Imbert: *La Vita Fiorentina nel Secento.* Firenze, 1906. (cap. III).

(2) L'Accademia Fiorentina era stata già descritta da altri viaggiatori inglesi: come William Thomas e Dallington; il primo nella *Historie of Italie* (1549), il secondo nella *Tuscany* (1605).

che già aveva composte in Inghilterra e che furono poi pubblicate nell'edizione dei *Poems* del 1645, coll'aggiunta degli omaggi laudativi di alcuni italiani.

Nella *Defensio Secunda* e nella Lettera al Dati (che esaminerò più oltre) Milton cita otto letterati fiorentini: nella Lettera all'Holstenio nomina anche il Doni. Ma non è facile farsi un concetto esatto delle relazioni tra Milton e i fiorentini perchè negli scritti di questi ultimi non si trova nulla che ricordi il passaggio del giovine inglese. E ciò si può spiegare in vari modi. Prima di tutto, Milton, nel 1638, non era che un giovine signore forestiero qualunque, autore di qualche verso latino e di un piccolo dramma, rappresentato in una corte di provincia: non poteva perciò colpire grandemente l'imaginazione dei letterati fiorentini, fieri delle loro accademie e delle loro tradizioni. Quando, molto più tardi, la fama di Milton cominciò a diffondersi, i letterati fiorentini che l'avevano conosciuto personalmente erano quasi tutti defunti.

Possiamo però fare un'altra supposizione, in quantochè Milton conservò col Dati relazioni d'amicizia epistolare anche dopo il viaggio e scambiò con lui varie lettere; e inoltre, i fiorentini poterono essere informati della fama che acquistava il loro ospite come polemista nelle lotte politiche e religiose della sua patria: anche una lettera di Heintio da Venezia al Vossio (1) parla a lungo delle denigrazioni calunniose scagliate contro Milton dagli avversari: e i letterati fiorentini poterono conoscere bene anche Alessandro Moro, il nemico dello scrittore inglese (2). In tal caso allora, forse, per deli-

---

(1) Masson, op. cit. IV, pag. 475 (London, 1877).

(2) Alessandro Moro visitò Firenze. Scrisse una poesia a Carlo Dati nella quale si fingeva malato, in pericolo di vita. Conobbe anche altri scrittori fiorentini: fu in relazione coll' Holstenio e col Granduca di Toscana. (Masson. V, p. 213).

berato proposito non troviamo conservato di lui il ricordo negli scritti degli antichi amici, i quali pensarono bene di non ricordarlo, come persona compromettente: così anche si spiegherebbe perchè le relazioni epistolari al Dati (delle quali resta qualche documento) cessarono tanto presto.

Milton in Firenze tenne una condotta fiera quale ce la possiamo imaginare, date le sue caratteristiche morali e psicologiche: nella lettera al Dati ricorda di avere avuto un tempo indulgenza per le sue audacie di pensiero e di parola: « Nunc abs te peto ut quam veniam non dico Aligerio et Petrarchae vestro eadem in causa sed maee, ut scis, *olim apud* vos loquendi libertati, singulari cum humanitate, dare consuevistis eandem impetres ab caeteris amicis ». Inoltre, non risulta da nessun documento che Milton fosse introdotto presso il Granduca Ferdinando, come avveniva per quasi tutti gli altri forestieri: e gli inglesi erano anche molto favoriti: Dudley ne è un bell'esempio (1). Milton sdegnò forse di piegare il ginocchio dinanzi al sovrano cattolico col quale doveva, quattordici anni dopo, nelle *Lettere di Stato,* scritte in nome di Cromwell, trattare da potenza a potenza.

*
* *

Appartiene a questo primo soggiorno in Firenze la lettera da Milton scritta a Benedetto Buonmattei.

Il Buonmattei era uno dei più anziani e dei più autorevoli tra gli scrittori fiorentini, conosciuti da Mil-

---

(1) Robert Dudley (1573-1649) fu un interessante tipo di avventuriero gentiluomo. Fuggito d' Inghilterra per la congiuria del conte d'Essex, dopo varie peripezie di viaggio, si recò a Firenze dove entrò nelle grazie del granduca Ferdinando II e divenne cattolicissimo. Avrà avuto relazioni con Mil-

ton. La lettera (10 sett. 1638), scritta avanti la partenza per Roma, è come un omaggio accademico reso al grammatico che preparava il libro della lingua Toscana. In questa lettera l' Inglese paragona il difensore di uno stato, l'uomo di governo col filologo che cerca garantire l' integrità della lingua nazionale contro le invasioni straniere. Dopo avere augurato al Buonmattei tutta la riconoscenza dei suoi concittadini, fa le lodi della lingua toscana: « apud eos (i forestieri) ingenio quis forte floridior aut moribus amoenis et elegantibus, Linguam Hetruscam in deliciis habet praecepiis, quin et in solida etiam parte eruditionis esse tibi ponendam ducit, praesertim si Graeca aut Latina vel nulla vel modico tinctu imbiberit ». Prega poi il Buonmattei di volere aggiungere la pronunzia per gli stranieri « in nostram exterorum gratiam, de recta linguae pronuntiatione adhuc paululum quiddam adiicere » e lo prega anche di voler compilare un breve quadro della letteratura italiana « post illos decantatos Florentinae linguae auctores » (1).

*
* *

La visita famosa a Galileo si deve porre in questo primo soggiorno a Firenze? Le relazioni storiche tra Milton e Galileo furono esaminate brevemente ed efficacemente da Alfredo Reumont (2) il quale sostenne che la visita deve essere posta in questo periodo, perchè

---

ton? Non sappiamo. Dudley scrisse « Dell'arcano del Mare libri 6 ». Firenze, Onofri, 1646, un grosso trattato marinaresco-astronomico, fornito di numerose carte. Ma più che come scrittore, Dudley ebbe importanza come ordinatore del Porto di Livorno. — V. John Temple Leader. Life of Sir Robert Dudley. Florence, 1895.

(1) Prose Works II, p. 571.

(2) Archivio Storico italiano, vol. 26° p. 427 segg.

Milton si creò poi a Roma una riputazione molto cattiva di acceso protestante e quindi più difficilmente poteva essere introdotto presso Galileo, sorvegliato attentamente dall' autorità ecclesiastica. Che la visita sia avvenuta nell'autunno del 1638 o nella primavera del 1639, non ha per noi grande importanza: certo è che la visita avvenne, nonostante i grandi rigori dai quali era circondato Galileo per ordine dell' Inquisizione e nonostante che Milton fosse uno straniero, e, per di più, un protestante. Ma bisogna supporre che il desiderio di vedere in persona il grande scienziato fosse nel giovine entusiasta sì ardente da superare ogni ostacolo: d'altra parte si sa che molte persone di fede non cattolica trovarono il mezzo di fare omaggio a Galileo: alcuni mercanti tedeschi poterono offrirgli una catena d'oro in dono e dargli una lettera (1).

Per questo mio lavoro, importa rilevare che Galileo fece sul Milton un' impressione straordinaria. E nel *Paradiso perduto* numerosi sono i passi donde appare il ricordo di lui e delle sue teorie.

Lo scudo di Satana è paragonato alla luna che il Toscano artefice, attraverso l'ottico vetro, scruta, la sera, dalla cima di Fiesole o nel Valdarno, per descrivere nuovi paesi, fiumi e montagne nel macchiato globo. (I libro, 287-291).

Raffaello, inviato da Dio ad Adamo ed Eva per ammonirli del pericolo imminente, vede, nella sua corsa per gli spazi immensi, la Terra coll' Eden, come di notte Galileo col canocchiale osserva i poeti e le regioni lunari. (V, 261-263).

Il dialogo che l'arcangiolo Raffaello e Adamo tengono al principio del l. VIII si aggira intorno ai mas-

---

(1) Stern. op. cit. I, p. 276.

simi sistemi d'astronomia: Raffaello enuncia arditamente l'ipotesi (v. 122 segg.) che centro dell'universo sia il sole e le altre stelle gli danzino intorno in vari giri. Vero è che l'arcangiolo rimane dubbioso e deride gli sforzi degli uomini che cercano di conoscere i segreti di Dio; vero è che nel *Paradiso Perduto* è osservata accuratamente la costruzione astronomica tolemaica; ma non è meno vero che in queste parole di Raffaello si sente la profonda fede di Milton nelle teorie galileiane.

Satana che copre il mondo colla sua mole enorme (III, 589) è paragonato ad una macchia solare quale « non mai videro sì grande i tubi ottici di un astronomo ».

Importante poi è il luogo del libro VII, 364-366 dove Milton, dopo avere descritto la creazione del sole, dice che ad esso, come alla loro fonte, le stelle attingono, nelle urne d'oro, la luce: e in esso il mattutino pianeta indora i suoi corni. Questo passo si collega evidentemente con la grande scoperta delle fasi di Venere (1612); Galileo osservò che Venere, arrivata a quella parte della sua orbita nella quale si trova tra la terra e il sole, appare in una forma crescente, come succede della luna in simile posizione. Tale scoperta dette una nuova positiva conferma alla teoria copernicana perchè, paragonando Venere alla Luna, si veniva a dire che anche gli altri pianeti non erano luminosi di per sè ma solo in quanto riflettevano la luce solare (1). Così Milton, pure accettando per convenzione o tradizione poetica l'astronomia tolemaica, mostra chiaramente di essere suggestionato dalle nuove scoperte di Galileo. E da questo hanno origine gli altri accenni alla via

---

(1) V. J. J. Fahie. *Galileo*, London, Murray 1903, p. 128.

lattea (VII, 577) e le varie nozioni astronomiche che si trovano nel poema. (III, 565-722).

Nel primo libro del grande poema sono frequenti i ricordi fiorentini: e subito dopo i dolci nomi di *Fiesole* e del *Valdarno* che interrompono armoniosamente la serie aspra ed energica dei versi inglesi, *Vallombrosa* ci apre una nuova visione di natura italiana e ci fa pensare che la persona stessa del Poeta si aggirò per quei boschi allora sì selvaggi nella loro bellezza maestosa: e in quella magnifica e silenziosa pace abbandonò forse « la sua anima come in un bacio: (come disse poi deliziosamente Elisabetta Browning, altra ricercatrice amorosa di quel *luogo divino)*. E lo spettacolo delle foglie staccantisi nell'autunno dagli alberi di quei boschi per galleggiare sui ruscelli che scorrono sotto gli archi delle gelide ombre, ben era degno di restare nella mente di Milton, perchè egli potesse poi in tal modo esprimere l'addensarsi degli spiriti ribelli sulle onde infernali. (I, 302).

Il ricordo di Vallombrosa segue a breve distanza quello di Galileo, e bene se ne vede la loro concatenazione pensando che in quella incantata solitudine Galileo passò gli anni dei suoi primi studi classici (1).

*
* *

Milton si recò poi a Roma. Nel centro di quel Papato che doveva più tardi sì aspramente combattere, Milton fece amicizie numerosissime e cospicue. Durante

---

(1) Traccie di questo primo soggiorno in Firenze, si trovano negli atti dell'Accademia degli Svogliati (Magliabech. Cl. IX, cod. 60), in data del 16 Settembre 1638: « furono lette alcune composizioni e particolarmente il Giovanni Milton inglese lesse una poesia latina molto erudita ». Anche nell'*Areopagitica*, il trattato sulla libertà di stampa, Milton ricorda la visita fatta a Galileo. — V. Prose Works, ed. cit. I vol. p. 168.

il suo soggiorno (metà settembre, metà novembre circa) non si dette come il Du Bellay e come William Thomas a ricercare malinconicamente di sotto le rovine antiche l'anima del passato ma volle penetrare nell'ambiente mondano di Roma: dai ricevimenti in casa Barberini alle visite a Luca Holsteino in Vaticano, Milton visse una vita nuova, attiva che doveva stordirlo per il momento ma non produrre alcuna impressione durevole sull'animo suo. Il nome di Roma non ha mai parlato al suo cuore, pur tanto nobile, ed egli non vide poi nella città eterna che un simbolo di corruzione e di inganno.

Gli epigrammi alla Baroni, la poesia latina al Salsillo, i due versi laudativi del Salsillo sono le testimonianze rimaste di questo soggiorno a Roma, oltre alle notizie che si possono ricavare dalla lettera sua a Luca Holsteino, scritta più tardi in Firenze.

La Leonora Baroni, la prima delle *Adrianelle* (1), allora ventottenne, pare veramente abbia eccitato il cuore del Milton. Il poeta che aveva chiamato la voce e il verso, *Sphere-born harmoniuos sisters,* non rimase insensibile al canto della simpatica, se non bella, virtuosa e per lei fece i più galanti giuochi di parole di cui fosse capace: la chiama angelo, con un Dio nella gola (VI Epigr.): compiange Torquato Tasso di non essersi innamorato di questa più benigna Leonora (VII): la dice rediviva Partenope, che incanta colla voce gli uomini e gli dei (VIII).

La Poesia al Salsillo (Ad Salsillum, Poetam Romanum aegrotantem) è da considerarsi più come una esercitazione poetica accademica ben riuscita che come

---

(1) A. Ademollo. La Leonora di Milton e Clemente X. Edizione Ricordi, Milano.

espressione sincera dell'animo di Milton. Giovanni Salsilli era membro dell'Accademia romana dei Fantastici. Ammalatosi (v. 19

> cui nunc profunda bilis infestas renes.
> Praecordiisque fixa damnosum spirat),

Milton gli mandò questi eleganti scazonti nei quali prega i miti colli di Evandro ad essere benigni verso il poeta sicchè egli possa ben presto molcere di nuovo la natura col suo canto. (26-42).

Traccie documentate del passaggio da Roma si trovano nel libro dei viaggiatori dell'*English College* dal quale resulta che il 30 Ottobre 1638 vi si recarono Milton e il suo servo con altri connazionali (1). Poco tempo dopo Milton partì per Napoli.

*
* *

La conoscenza più illustre che il giovine inglese fece durante il viaggio in Italia fu quella di G. Battista Manso (2). (1561-1645). Verso l'amico del Tasso il Milton si sentì attratto da molti ricordi, e il cavaliere cortese e magnanimo ebbe sull'animo dell'inglese una influenza grandissima. L'importanza del Manso rispetto a Milton è questa: il Manso è stato l'intermediario diretto tra Milton e Tasso: Milton ha imparato da lui ad amare e conoscere a fondo il gran Torquato come se questi fosse ancora vivo; certo conosceva già la *Gerusalemme* (3): ma era una conoscenza fredda, puramente let-

---

(1) Stern. op. cit. vol. II, p. 499.

(2) Carlo Dati non aveva in quel tempo che diciannove anni: gli altri autori conosciuti, se si eccettua il Buonmattei, erano meno che mediocri.

(3) Una traduzione intera della Gerusalemme era uscita per opera del Fairfax nel 1600. Avanti erano state pubblicate alcune traduzioni parziali.

teraria. Invece, trovarsi in una casa ripiena di ricordi del Grande poeta, in quella villa stessa che egli aveva abitato, ove aveva composto le sette Giornate del mondo Creato e incominciato il Dialogo De Amicitia: deve avere influito grandemente sull'animo di Milton. L'ambiente non poteva esser migliore per un poeta: non solo per la fama che gli davano i nomi del Tasso e del Marino, ma per la posizione magnifica della villa del Manso sopra S. Maria del Portico. « Dimorava allora il Manso nella dilettosissima spiaggia del mare in un bel casamento alquanto sopra gli altri elevato, e attorno attorno di bellissimi giardini circuito, i quali dalla vegnente primavera di nuove frondi e di variati fiori tutti rivestiti, con la verdura e col soave odore di quelli etc. (1) ». Onde bene scrive Guido Mazzoni (2). « La primavera ammirata da una villa che domini di sul lido tutto quanto il golfo di Napoli: vi posson essere luogo e tempo meglio adatti ad inspirare il poeta cristiano che si propone cantare le lodi di Dio nella creazione »?

L'epigramma che il Manso compose (3), adattando a Milton un vecchio motto medioevale rivela che la diversità di religione fu causa d'imbarazzi fra i due personaggi. E un'altra prova è nel passo della Defensio Secunda già citato. Ciò non fa meraviglia pensando che il Manso era cattolicissimo e circa venti anni prima avea scritto un'opera religiosa come la Vita di Santa Patrizia Vergine. Ad ogni modo, (il Manso era nato nel 1561)

---

(1) « Quivi diede parimente principio al suo divino poema del Genesi e funno cagione la familiarità ch'egli prese colla madre del Manso etc. » (Vita del Tasso, di G. B. Manso. Bologna, 1832, p. 213) (A. Solerti, *Vita del Tasso*. Torino, 1895. Vol. I, p. 717.

(2) Poemi Minori di Torquato Tasso. Vol. II. Bologna, Zanichelli, 1891, (pag. XIII, studio preliminare di Guido Mazzoni).

(3) *Ut mens, forma, decor, facies, mos, si pietas sic,*
non Anglus, verum hercle Angelus, ipse fores.

Milton provò sempre per il nobile vecchio una ammirazione reverente e profonda. Ne fa testimonianza la splendida epistola latina *ad Mansum* ove lo chiama affettuosamente *Manse pater* (v. 25.) La poesia è tutta un inno alla generosità intelligente dell'amico del Tasso (v. 7) e del Marino (v. 9) e alle sue cure verso quei poeti anche dopo la loro morte (v. 16). Quindi Milton viene a far le lodi della sua patria ove pure — dice — si coltivano le Muse, ove pure sono vissuti poeti illustri fra i quali uno Chaucer (v. 34). Ma la gloria del Manso si collega eternamente con quella dei poeti che il mecenate generoso ha protetto ed amato:

(v. 69-51) Fortunate senex, ergo, quacunque per orbem
Torquati decus, et nomen celebrabitur ingens,
Claraque perpetui succrescet fama Marini.

L'aspirazione di Milton è d'avere un tale amico e un tale protettore per l'opera che egli si accinge a compire, appena tornato in patria, (v. 78 segg.) (e questi versi sono il punto fondamentale di tutto il poemetto:

Oh! mihi si mea sors talem concedat amicum,
Phaebaeos decorasse viros qui tam bene norit,
Si quando *indigenas* revocabo in carmina *reges*
Arturumque etiam sub terris bella moventem!
Aut dicam invictae sociali foedere mensae
Magnanimos heroas.

Da questi versi si vede chiaramente che il Milton, fresco delle impressioni ricevute dal Manso e pieno di ricordi tassiani, ebbe seriamente in animo di scrivere un poema eroico su Arturo e la Tavola Rotonda, fare insomma cogli elementi che la sua patria gli offriva quello che avea fatto Torquato Tasso colla *Gerusalemme Liberata,* essere il poeta nazionale cristiano dell'Inghil-

terra: e in un soggetto simile si compenetravano mirabilmente l'elemento avventuroso con quello religioso.

Ma v'è di più: il Tasso nei Discorsi dell'Arte Poetica (1587) parlando del poema epico aveva detto che il soggetto si può trarre benissimo dal Cristianesimo e non da cose pagane: e indica proprio i tempi di Carlomagno e *di Arturo* come i più adatti per il poema eroico.

Altrove, Milton, parlando della sua vita retrospettiva, dopo aver detto che i suoi maestri avevano osservato in lui una disposizione a fare dei versi eleganti per la forma, dice che dopo il viaggio in Italia egli aspirò a fare qualche cosa di più, volle cioè convergere tutti i suoi sforzi per procurare onore al proprio paese, non produrre solo cose notevoli per la forma singolare *(verbal curiosities)* il che sarebbe una vanità fanciullesca, ma essere un interprete dei suoi compatriotti, nella lingua materna; « e quello che i più grandi e scelti ingegni di Atene, Roma o della moderna Italia e quei vecchi Ebrei fecero per i loro paesi, io, proporzionatamente alle mie forze (con questo di più: di essere Cristiano) farò per il mio, non curandomi di essere nominato all'estero, quantunque forse potessi riuscirvi, ma contento di queste isole brettoni come del mio mondo... E come il Tasso dette a un principe d'Italia la scelta se doveva scrivere della spedizione di Goffredo contro gli infedeli o di Belisario contro i Goti o di Carlomagno contro i Longobardi, se all'istinto naturale e all'incoraggiamento si può prestar fede, e se non vi sia niente di avverso nel nostro clima o nel destino di quest'epoca, non vi può essere temerità a fare la stessa opera con le nostre antiche storie » (*Reason of Ch. G.* Prefazione al 2.° libro) (1).

---

(1) Nell' Epithaph. Damonis (v. 161 segg.) compiuto appena tornato sul suolo inglese, mostra ancor più chiaramente il proposito di diventare il poeta

In che modo questo proposito non fosse poi portato ad effetto, si vedrà altrove (1): intanto però si può dire che tutte queste prove mostrano come le relazioni col Manso indirizzassero la mente di Milton verso nuovi ideali.

Il soggiorno alla villa del Manso può anche aver prodotto sul Milton un' influenza di aspetto diverso ma sempre riferibile al Tasso. Potrebbe darsi che la lettura delle 7 giornate del Mondo Creato in endecasillabi sciolti, fatta da Milton nel luogo stesso ove quel poema era stato ideato, abbia lasciato un' impressione profonda nella mente del Poeta inglese e vi abbia piantato un germe che a tempo opportuno si sviluppò nell' idea del *Paradiso Perduto* (2).

Un altro accenno al Manso è nell'*Epitaphium Damonis* (v. 181-197) in cui parla del dono fattogli dal Manso di due tazze finamente cesellate.

*
* *

Dopo un secondo soggiorno a Roma durante il quale i Gesuiti inglesi non molestarono Milton (contrariamente alla sua aspettazione), sebbene egli continuasse nel suo atteggiamento fiero e libero, il Poeta tornò nel

---

nazionale britannico: Ipse ego Dardanias Rutupina per aequora puppes

Dicam.....
Tum gravidam Arturo, fatali fraude, Iögervem,
Mendaces vultus, assumptaque Gorlöis arma,
Merlini dolus. O mihi si tum vita supersit,
In procul annosa pendebis, fistula, pinu
Multum oblita mihi! aut patris mutata Camoenis
Brittonicum strides.

(1) Resta a ogni modo la *Storia d' Inghilterra*, frutto dell'amore di Milton per la storia primitiva della sua patria.

(2) Si veda per questo: Mazzoni op. cit. e Chateaubriand (p. LXIX Traduzione del Maffei) Firenze, 1868.

marzo 1639 a Firenze e vi stette circa due mesi, andando una volta a Lucca, patria d'origine della famiglia Diodati a lui sì cara.

In data del 30 marzo 1639, resta una lettera scritta da Milton a Luca Holsteino. Tesse la storia della conoscenza fatta a Roma con Luca Holsteino, per mezzo del giovane e dotto Alessandro Cherubini, e della cortese ospitalità offertagli dal Cardinale Francesco Barberini (protettore dell'Inghilterra e della Scozia): ricorda l'ospitalità di quell'alto prelato nel presentarlo a tanta gente a lui ignota, in uno di quei conviti suntuosi e magnifici che il cardinale soleva dare nel suo palazzo. Inoltre, l'Holsteino avea incaricato Milton di esaminare un codice della Biblioteca Medicea. Egli risponde che non ha potuto compiere il gradito incarico, a cagione della severità regnante in quella biblioteca ove sembra che le penne fossero legate ai tavoli! « In illa Bibliotheca nisi impetrata prius venia, nihil posse excribi, ne stylum quidem scriptorium admovisse tabulis permissum: esse tamen aiunt Romae Joannem Baptistam Donium, is ad legendas publice Graecas Literas Florentiam vocatus in dies expectatur, per eum ut consequi possis quae velis facile esse! » La lettera finisce con un elogio del Barberini e di quella famiglia di mecenati che sorpassa, dice Milton, gli Estensi, i Farnesi, i Medici.

La commissione per l'Holsteino non fu probabilmente eseguita perchè Milton partì, non molto dopo, diretto a Venezia, per Bologna e Ferrara (1). Da Ve-

---

(1) Negli Atti dell'*Accademia degli Svogliati* (già cit.) si trova che il 17 marzo 1639 da Ristoro Antinori dal Girolami, da *Miltonio* furono recitati « nobili versi latini ». E il 24 marzo Milton è citato come presente insieme col Bonmattei, console dell'Accademia, col Cavalcanti Andrea, censore, col Bartolommei segretario, con gli accademici Doni, Girolami, Gaddi etc. Milton è citato anche come presente all'adunanza del 31 marzo, nella quale furono letti lavori del Bartolommei, Bonmattei, Cavalcanti.

nezia spedì in Inghilterra un certo numero di libri raccolti da ogni parte d'Italia. Poi per Verona e Milano arrivò a Genova ove respirò liberamente l'aria di quell'ambiente calvinista, dopo gli innumerevoli pericoli corsi in Italia. In un registro pieno di autografi che fu pregato di accrescere con la sua firma, in una casa ginevrina, Milton, ancor fresco dell'ambiente italiano cattolico e voluttuoso, riaffermò solennemente la sua fede puritana e la rigidità dei sentimenti col trascrivere in quel registro i versi finali del suo *Comus:*

if Vertue feeble ware,
Heaven itself would stoope to her.

e, come forte corollario, aggiunse la frase latina:

Coelum, non animum muto dum trans mare curro.

Le relazioni tra il Milton e gli scrittori fiorentini non cessarono interamente: con l'*elegantissimo* Carlo Dati egli si mantenne in corrispondenza epistolare. Usciti nel 1645 i *Poems* Milton li mandò a Firenze: avanti aveva inviato separatamente l'*Epitaphium Damonis.* Dal canto suo il Dati gli inviò le *Esequie di Luigi XIII* (morto nel 1643). Ciò si ricava da una Lettera (datata 21 Aprile 1647) nella quale Milton dice al fiorentino di avergli inviato un poemetto e d'aver ricevuto dal Dati una risposta di ringraziamento. Milton aggiunge di volere in tal modo mantenere almeno relazioni epistolari cogli amici di Firenze « existimabam etiam fore hoc modo ut vel te vel alium ad scribendum allicerem ». Narra il cattivo stato dell'Inghilterra e la mancanza di tranquillità per studiare. Poi: « poematum quae pars Latina est, quoniam expetis, brevi mitiam: atque id sponte iamdudum fecissem, nisi quod propter ea quae in Pontificem Romanum ali-

quis paginis asperius dicta sunt suspicabar vestris auribus fore minus grata (allusione all'*In Quintum Novembris*). Exequias Ludovici Regis a te descriptas libenter lego.... (1) ».

Milton teneva tanto a stare in relazione con il Dati che, in questa lettera, studia un mezzo sicuro e certo di corrispondenza: e questo mezzo lo trova in un « *Jacobo bibliopola* » e nel suo padrone. La lettera finisce con un saluto agli amici *apatisti* di Firenze. « Tu interim, mi Carole, valebis: et Cultellino, Francino, Frescobaldo, Malatestae, Clementillo minori, et, si quem alium nostri amantiorem novisti; toti denique Gaddianae Academiae salutem meo nomine plurimum dices ». (Prose Works II, p. 573).

Le lettere del Dati al Milton sono due, esaminate dal Masson (2). Il Dati che aveva certamente letto l'*Epitaphium Damonis* ed aveva potuto vedere quanto riuscisse bene il Milton nelle necrologie poetiche, lo prega, nella prima lettera (1 novembre 1647), di onorare con qualche verso la memoria di un poeta fiorentino, morto da poco tempo, Francesco Rovai (3). Il Dati tesse l'elo-

---

(1) Le esequie di Luigi XIII fatte nella chiesa di San Lorenzo in Firenze dettero luogo a due pubblicazioni del Dati: una è la descrizione e la spiegazione di tutte le allegorie e i simboli dei fastosi addobbi fatti nella Chiesa (*Esequie della Maestà Cristianissima di Luigi XIII descritte da Carlo Dati*. Firenze, 1644): l'altra è un discorso fatto dal Dati sulla morte del re di Francia: in esso v'è un periodo che doveva riuscire ostico a Milton (forse il Dati gli mandò la sola descrizione) ed è quello in cui si esalta la presa della Rocella e si chiama la religione riformata: « Idra vergognosa.... nata dalla corrotta e depravata mente dell'empio Calvino ». (*Esequie* etc. Firenze, 1644).

(2) Masson. III, p. 680 segg.; p. 690 segg.

(3) Il Rovai morì a 42 anni. La raccolta delle poesie scritte per la sua morte e alla quale, secondo il Dati, doveva partecipare Milton, conteneva alcuni sonetti di Niccolò Strozzi, Alessandro Adimari, Camillo Lenzoni, Pietro Salvetti. Si trovano pubblicati nell'edizione delle poesie del Rovai fatta a cura di Niccolò Rovai, cinque anni dopo la morte di Francesco. (Firenze, 1652). La poesia del Rovai non ha alcuna importanza ed è ispirata al più orribile gusto secentesco: di una treccia di capelli tagliata colla forbice e donata a una signora dice: « Or gormoglia dal ferro il secol d'oro », (p. 55).

gio del Rovai: quindi passa a comunicare al Milton alcune sue ricerche accademiche su versi petrarcheschi, ricerche alle quali l' Inglese, allora immerso nelle grandi lotte politiche, si sarà ben poco interessato: infatti non rispose nulla.

Nell'altra lettera (4 Dicembre 1648) il Dati informa Milton di aver ricevuto due copie dei *Poems* e lo ringrazia mellifluamente. Annunzia che il Granduca lo ha chiamato a sostituire il Doni nell'Accademia Fiorentina e che Valerio Chimentelli insegna letteratura greca a Pisa. Gli porge poi i saluti del Francini del Coltellini, del Frescobaldi, di Vincenzo Galilei e gli promette di mandargli, appena pubblicata, una copia di una sua orazione funebre per il defunto Lorenzo di Toscana, zio del Granduca.

Dopo il 1648 la corrispondenza cessa: troppo era immerso Milton in affari gravissimi di interesse nazionale che non aveva il tempo necessario per occuparsi di cose più secondarie: e d'altra parte diventava un personaggio troppo pericoloso col quale i letterati fiorentini non potevano impunemente restare in corrispondenza amichevole.

L'edizione del 1645 contiene anche un'ode di Antonio Francini, di nessun conto, ove si loda ampollosamente Milton, e un omaggio in prosa latina di Carlo Dati nel quale è inalzata al cielo la virtù e l' ingegno del giovane britanno.

Uno scrittore che Milton cita appena una volta (nella lettera al Dati) è il Malatesti. Eppure questi gli doveva essere rimasto in mente più degli altri perchè gli aveva dedicato tutta una serie di 50 sonetti intitolata *La Tina* (1) ma certo non era quella l'arte nobile

(1) La storia del manoscritto malatestino che Milton si portò in Inghilterra, è una delle più intricate ed andrebbe chiarita con un lungo studio. V.

è severa che piaceva a Milton, il quale non avrà perciò tenuto im molta considerazione il lavoro del Malatesti così pieno, del resto, di vera e fresca briosità.

Masson I, p. 735 e specialmente le *Notes and Queries* del 1850. Luglio (comunicazione del Sig. Singer). L'edizione del 1757 Londra, (che ho avuto sott'occhio) sembra una mistificazione dovuta al veneziano Giovanni Maneli, ed è invece stata stampata a Venezia 1837. Basta esaminare infatti l'opuscolo per capire che non è una edizione settecentesca nè inglese: non ho il tempo di studiare più a fondo la questione. Osservo solo che sulla guardia del volumetto ci son insertii alcuni versi come di A. Malatesti: « Di bella gloria amante, Milton etc... » i quali non sono altro che la settima strofa dell'ode di A. Francini premessa all'edizione dei *Poems*, 1645.

CAPITOLO TERZO

Le supposte fonti italiane di Milton.

I.

La questione delle relazioni tra Milton e l'Andreini, ossia del plagio che l'autore del *Paradiso Perduto* avrebbe commesso servendosi dell'*Adamo*, rimonta a due secoli fa. La prima menzione conosciuta di essa si trova nel Saggio del Voltaire sulla Poesia Epica ma il Rolli, nelle sue *Osservazioni*, dice che l'ipotesi per la prima volta fu dal plagio avanzata dagli inglesi stessi. Nel 1894 Enrico Bevilacqua riprese in esame la vecchissima questione e concluse che l'Andreini è stato indubbiamente l'ispiratore del Milton (1).

Non starò a rifare la storia di tale questione nè a riportare le varie opinioni degli scrittori italiani (2). Dirò solo che, mentre tutti si erano limitati a riportare la notizia data da Voltaire (eccetto lo Scolari che la respinse), il Bevilacqua fece un esame interno dell'Adamo e del Paradiso Perduto e portò nuovi argomenti in difesa del suo asserto.

---

(1) Enrico Bevilacqua — Giambattista Andreini e la Compagnia dei Fedeli (in *Giornale Storico della Letter. Italiana*. Vol. 23.° p. 76 segg.)

(2) Si possono vedere nello Scolari: Saggio di critica sul Paradiso Perduto Venezia, 1818, p. 80 segg.; e nello studio citato del Bevilacqua.

Escluso naturalmente che il Milton abbia assistito alla rappresentazione dell'Adamo nel 1613 (come sosteneva il Voltaire) si può supporre, dice il Bevilacqua, che il poeta inglese assistesse, anche dopo 25 anni, a una nuova rappresentazione del sacro oratorio, o ne leggesse il testo in stampa, perchè l'*Adamo* procacciò grande fama al suo autore e si sostenne a lungo sulle scene.

Lo Scolari aveva detto che dalla scena 8.ª dell'atto terzo in avanti non si trova più nulla di comune tra l'Andreini e il Milton; invece il Bevilacqua vede stretta connessione tra le visioni che l'arcangelo svela ad Adamo ed Eva nell'XI libro e gli ultimi due atti (4.° e 5.°) dell'Adamo: entrambi i poeti, secondo il Bevilacqua, intendono così tratteggiare le remote conseguenze del primo peccato.

Un altro argomento del Bevilacqua è questo: i manoscritti del Trinity-College a Cambridge fanno vedere, che Milton ebbe in animo di comporre una tragedia, i cui personaggi allegorici corrispondono a quelli dell'*Adamo*.

Infine, l'esame interno dei due lavori fa notare al Bevilacqua, alcuni riscontri che possono essere indizio di imitazione da parte del Milton.

Ora, io osservo prima di tutto che leggendo l'Adamo dopo aver letto il Paradiso Perduto si ha l'idea di due opere assolutamente diverse e di concetto e di intonazione (astraendo, si capisce da qualunque considerazione intorno al loro valore artistico.)

Nell'Andreini i demoni Lucifero, Satana, Belzebù pensano di far gustare alla Donna il frutto proibito, non per fare rabbia o dolore a Dio, ma semplicemente per invidia contro l'Uomo, padrone di tutta la Terra, ricca, bella, felice. Nel Milton invece l'Uomo è uno strumento di cui si serve Satana, un campo neutro di

battaglia sul quale si incontrano i due più grandi nemici: Dio e il Diavolo. (Scena III.ª atto Primo). — Inoltre i sette demoni, mostri ridicoli, dai nomi curiosi e strani secondo le tradizioni popolari, incarnanti ciascuno un peccato mortale, tentano Eva perchè essa si dolga di essere stata creata dopo Adamo, si irriti della sua condizione inferiore, si affanni ad ammassare avidamente i tesori dell'Eden, divenga accidiosa, lussuriosa, gelosa (Atto Primo, Scena 4.ª 5.ª e 6.ª). Così, (sebbene poi nel resto del dramma questa intenzione dei Demoni non abbia effetto pratico), il peccato grande, l'infrazione del divieto divino riguardo al pomo, perde quella importanza che ha nel poema miltoniano, ove è il fulcro, il fondamento dell'azione — Adamo (Atto terzo, Scena I.ª) gusta anch'esso il pomo, per contentare Eva, perchè gli *annoia il rimirarla mesta;* nel Milton, Adamo delibera di seguire nella colpa la Donna perchè vuole che ella non partecipi sola della terribile punizione di Dio, quasi per assaporare l'amara voluttà di starsene con lei nel dolore come fu con lei nella gioia, perchè si sente debole e incapace di abbandonarla. Non pretendo certo di trovare nell'Andreini quelle finezze di psicologia umana che si ritrovano, insuperate e magnifiche, nel Paradiso Perduto, non discuto menomamente il merito artistico; faccio soltanto notare la differenza di concepimento tra i due lavori.

Colla fine dell'atto terzo, Adamo ed Eva sono cacciati dal Paradiso Terrestre: il 4.° e il 5.° atto dovrebbero narrare le conseguenze del peccato, come dice il Bevilacqua. Invece in questi due atti non appare che uno sfoggio artificiosamente secentesco di personaggi allegorici. La *Carne* tenta Adamo con parole e argomenti che ricordano lontanamente quelli usati dal Demonio verso Cristo; e alla Carne si aggiunge, nell'opera seduttrice, anche Lucifero. Ma Adamo, quantunque sia stato

scacciato dal Paradiso e contro di lui si siano volti infuriati Dio e tutta la Natura, è aiutato dal Cielo, e per mezzo di un Angelo riesce a vincere i due allettatori. (Scena 3.ª atto 5.°) Il *Mondo* si accinge a compiere un'opera simile su Eva: in un monologo (Scena 4.ª Atto V.°) inneggia alla potenza dell'oro e narra ciò che faranno gli uomini per esso; ma anche Eva vince il tentatore. Allora tutte le potenze infernali si scagliano sull' Uomo e la Donna che vengono difesi da un esercito di Angeli del quale è duce Michele. La vittoria resta alle falangi celesti: e l' arcangelo Michele annunzia ad Adamo ed Eva che non saranno privati dei beni del Cielo. Così (Scena 9.ª Atto V.°)

Eva trafitta è sana
E perdendo trionfa.
. . . . . Adamo mortal fatto è immortale,
Ed Eva morta mille parti avviva.

In tal modo le remote conseguenze del peccato, le visioni profetiche di cui parla il Bevilacqua si riducono nell'Andreini a ben poco: l'*Adamo* si può dire una serie di scene delle quali è, in certo modo, protagonista il primo Uomo, ma che servono a fare sfoggio di allegorie, di grandiosi effetti scenici, con un intrigato miscuglio di racconti biblici e popolari.

Quelle poche parti che si possono ricollegare col Paradiso Perduto sono derivate direttamente dai libri sacri, dei quali Milton, come è noto, fu profondissimo conoscitore. Così Adamo che impone i nomi alle cose e agli animali formati da Dio (*Paradise Lost. Book* VIII) (appellavit Adam nominibus suis cuncta animalia..... *Genesi* c. 2.), così l' Uomo e la Donna che si avveggono dopo il peccato di esser nudi (P. L. B. IX, 1097 — et aperti sunt oculi eorum cumque cognovissent se esse nudos... *Gen.* c. 3), così l'Angelo che porta loro

pelli irsute per coprirsi, P. L. B. XI — Fecit quoque Deus Adam et uxori ejus tunicas pelliceas. *Gen.* c. 3) (1).

Questo ho detto per mostrare che tra l'Adamo e il Paradiso Perduto v'è grande differenza di concepimento: ma non mi fondo molto su tale differenza, perchè riconosco che in tali questioni l'esame interno ha poco valore, e il meschino dramma italiano potrebbe essere stato quel piccolo germe che sviluppandosi, per modi meravigliosi e misteriosi, nella mente dei Grandi produce frutti straordinari. Ma siccome è pura congettura, non basata su alcun dato di fatto, l'asserire (come fa il Bevilacqua) che Milton abbia letto o abbia potuto vedere rappresentato il dramma dell'Andreini e poichè si sa anche che questi primi germi derivarono a Milton da altre parti (Du Bartas, Vondel etc.) così anche questa supposizione è da scartare. Inoltre, su altri e ben più validi argomenti si fonda la mia conclusione, interamente contraria a quella del Bevilacqua.

L'argomento più forte, per chi vuol sostenere imitazione da parte di Milton, è certamente il disegno, lo schema di tragedia compilato dal Poeta inglese nel 1641-42 e conservato nel manoscritto del Trinity College a Cambridge. Ora, io osservo a tal proposito: in questa questione che si dibatte sterilmente e infruttuosamente da due secoli, nessuno ha tenuto conto di questo fatto: che Milton ebbe sempre, in tutta la sua vita e la mostrò chiaramente, una grande disposizione per i lavori dramma-

(1) Il Polidori (p. X e XI del Tomo IV (appendice) della sua Traduzione delle opere di Milton (Londra, 1842), non citato dal Bevilacqua, parla anche egli dell'Andreini e dà, come riscontro, tra gli altri, alcuni versi dell'atto IV. Scena 2.a, come corrispondenti al verso miltoniano: « Better to reign in hell than serve in heaven ». Questo stesso verso è invece dal Garnett (Life of John Milton, London, 1890) creduto derivare da un passo del Lucifero del Vondel!

Questi riscontri di singoli versi sono veramente mal sicuri e non possono condurre a nessuna conclusione decisiva.

tici. Egli risentì l'influsso della meravigliosa produzione drammatica elisabettiana, a lui anteriore, e l'amore di lui giovinetto, assorto negli studi classici, educato a una rigida morale puritana, per Shakspeare e per Jonson, ne è chiarissima prova. Milton interrompeva gli ozi campestri di Horton con frequenti gite al teatro a Londra (I.ª Elegia, ad C. Deodatum v. 25 segg. — L'Allegro v. 131); e quando potè compiere qualchecosa sua, originale scrisse una *masque*, il Comus, ne tracciò un'altra *The Arcades;* e ambedue furono rappresentate dinanzi a un pubblico di grandi signori e accolte con buon successo onde Milton potè ragionevolmente credere di non avere sbagliato strada.

Il Comus, l'opera della gioventù, è un lavoro drammatico; il *Samson Agonistes,* il doloroso e sanguinante lamento della vecchiezza, è un lavoro drammatico. E questa sua tendenza dovette esser forte, ove si pensi che Milton era puritano e i puritani attaccavano fieramente il teatro come corruttore dei costumi. Il viaggio in Italia, l'influenza italiana assodatasi in lui, l'ammirazione per il Tasso rafforzata per mezzo del Manso, lo indussero (ho già detto nel capitolo precedente) a volgere la mente verso un grande poema eroico. E di ciò fanno fede l'Epistola *Ad Mansum,* l'*Epitaphium Damonis* (v. 80-81) e gli altri passi già esaminati. Ma tornato in patria, l'influenza nazionale e l'amore per il teatro lo ripresero, e del 1641-42 restano i suoi disegni drammatici di molti lavori tratti dalla storia britannica e dalla Bibbia. Che il pensiero di Milton si sia svolto così, io ricavo dal fatto che tra questi schemi di tragedia ce ne sono molti di argomento-eroico-nazionale (Alfred the Great; Harold etc.): dunque, mentre poco tempo avanti Milton (e questo non si può mettere in dubbio) aveva intenzione di fare un poema epico, tornato in patria, gli stessi soggetti ha intenzione di trattarli

in forma drammatica. (1) Come mai allora, si potrebbe obiettare, il Paradiso Perduto è un poema e non una tragedia? Facilissima è la risposta perchè poco dopo la compilazione degli schemi drammatici divampò in Inghilterra la gran lotta politica e religiosa e Milton prestò in servizio della patria e della sua fede la paderosa penna gravida di tutte le furie, se non di tutte le grazie, della sua prosa terribile, e abbandonò la poesia. Tra gli schemi di Cambridge e la composizione del *Paradise Lost* corsero molti anni: nel puritanesimo trionfante e dominante non si poteva parlare di teatro o di letteratura drammatica: (2) *fin dal settembre 1643 il Parlamento aveva soppresso le rappresentazioni teatrali:* la scena inglese immortalata da Shakespeare, da Webster, da Fletcher, da Jonson, restò deserta e abbandonata. Quando l'agio, l'occasione, la calma tornarono per Milton, poteva egli produrre in una forma così decaduta e discreditata e che poi, al tempo della Ristorazione, divenne degenerata e corrotta? Infatti, quando, più tardi, volle tornare all'antico amore per il teatro col *Samson Agonistes,* quante riserve e precauzioni non prese nella Prefazione di quel dramma per dimostrare che anche un lavoro drammatico può essere una cosa nobile e seria!.... In tal modo credo aver dato una spiegazione possibile del come questi schemi di Cambridge non siano per nulla un argomento forte da addursi in favore dell'Andreini. Riassumendo dunque il mio ragio-

---

(1) Recentemente il Sig. Walter Stephens ha voluto ridurre a tragedia il Paradiso Perduto, dicendo che Milton non potè trattarlo in forma drammatica, a cagione della sua cecità. Questa tragedia dello Stephens non ha alcun valore. (*Paradise Lost, a drama in Four Acts adapted from John Milton's epic poem*).

(2) Nelle memorie dell'Aubrey è detto che Milton cominciò il *poema* (non più dunque il dramma) nel 1658, quando era *segretario latino di Cromwell* due o tre anni avanti la ristorazione (Masson Poet. Works. London, 1882, p. 18).

namento dico che nel compilare gli schemi drammatici Milton non ebbe presente nessun modello italiano, e la causa per cui non portò ad effetto il suo proponimento, deve ricercarsi nelle condizioni storiche dell'ambiente.

Tutto questo ho detto rispetto ai singoli argomenti del Bevilacqua. È poi quasi inutile osservare che il tema del poema cristiano fu nel secento diffusissimo in tutte le letterature neo-latine e germaniche; come si cita l'Andreini a motivo di alcune rassomiglianze e per l' identità del soggetto, si può citare benissimo (ed è stato fatto) il Vondel, il Cats, l'*Adamus exul* del Grozio fra gli Olandesi; il Taubmaun, il Valmarana, il Masenio tra i tedeschi, e tra gli italiani, non si possono forse trovare somiglianze con Milton in libri come la *Creazione del Mondo* di Antonio Cornazano, nell'*Adamo* di Giovanni Soranzo, nel *Caso di Lucifero* di Amico Anguifilo, nella *Creazione del Mondo* del Murtola, nella *Scena tragica di Adamo ed Eva* di Troilo Lancetta, nell'*Adamo caduto,* di Serafino della Salandra? Eppure nessuno si sogna di credere che in essi sia da trovarsi la genesi del Paradiso miltoniano: si potrà, anzi si deve ammettere l' influenza che su Milton hanno avuto il Du Bartas (già così pieno di elementi italiani) e, con molto fondamento, il Vondel e il Grozio autori celebri e grandemente conosciuti in Inghilterra; ma sarebbe certo fatica inutile l'andare a ricercare tutti i lavori di argomento biblico del cinquecento e del secento.

Inoltre, bisogna tener conto della tendenza alla allegoria che si ritrova nei lavori religiosi del sec. XVI: Milton stesso poi nei suoi lavori giovanili ne fece largo uso: sicchè il trovare negli schemi di Cambridge una lista di personaggi allegorici non prova nulla in favore dell' imitazione da parte del poeta inglese.

Dunque, tenuto conto anche del fatto che l' identità del soggetto, comune a sì gran parte della lette-

ratura europea di quel tempo, ha fatto sorgere alcune poche e casuali rassomiglianze tra i due lavori, non credo (come crede il Bevilacqua) che il lavoro andreiniano sia stato così fortunato da incitare in qualche modo Milton alla compilazione del Paradiso Perduto (1).

II.

La questione riferentesi all'*Angeleida* di Erasmo da Valvasone (1590) considerata come possibile fonte del Paradiso Perduto è un po' meno antica della precedente; ma tuttavia rimonta, sebbene indirettamente, fino al Tiraboschi.

Il Tiraboschi narra che un padre Rondinetti, Minor Conventuale, gli fece riflettere che il Milton poteva un giorno aver tolto l'idea della battaglia tra Angeli buoni e cattivi e l'invenzione delle Artiglierie dall'*Angeleida* del Valvasone. L'opinione del Rondinetti, accettata dal Tiraboschi, fece il giro di altri scrittori italiani posteriori: così nelle «Osservazioni intorno all'originalità della

---

(1) Non direi nemmeno come il Bevilacqua dice che « i due poemi si aprono colle stesse grandi scene infernali (p. 144) »; invece nell'*Adamo* la scena prima (che avviene in Cielo) occupa circa trecento versi. Ed è troppo affermare che « i quattro libri di parentesi del Paradiso Perduto corrispondono in certo modo al coro di parentesi degli Angeli nell'Andreini (p. 147) ».

Il Bevilacqua non cita nessuna opera biografica moderna e si attiene ancora al Warburton e a Chateaubriand. In una breve nota al suo lavoro *(Giornale Storico d. L. It. vol.* 24 pag. 156) riporta una comunicazione fattagli da Henry Cochin, nella quale il deputato francese dava al Bevilacqua notizia di un'altra questione letteraria, delle relazioni tra Milton e il poeta Olandese, Vondel, e lo invitava a studiare se l'Andreini avesse influito su Vondel e questi su Milton. Si noti che lo studio del Bevilacqua è del 1894, ma già da vari anni l'argomento delle relazioni tra il *Paradiso Perduto* e il *Lucifero* Olandese era stato oggetto di libri, di articoli, di discussioni. Fin nel 1885 era uscito il libro di George Edmundson. « Milton and Vondel ». L'Edmundson esagerò moltissimo nelle sue conclusioni: tutto quello che in Milton era simile a Vondel lo credè imitazione. Nell'*Academy* (1885 pag. 235) George Gosse sostenne col-

Divina Commedia » di Francesco Cancellieri (1814) (1) è data notizia di tale supposta imitazione. Lo Scolari (1818) la rigetta completamente; perchè, secondo lui, l'accenno alle artiglierie è un accenno indiretto che appare come una vendetta del diavolo il quale è rimasto vinto nella lotta (2). Invece l'abate Angelo Fruglio, in un discorso letto all'Accad. di Udine nel 1825 (3), certamente per esaltare l'antico compatriotta, sostenne a spada tratta che Milton imitò dal Valvasone e anzi affermò che in quanto a valore estetico l'Angeleida vale più del Paradiso Perduto. Il Fruglio si fonda su una pretesa affinità di ispirazione: « L'Inglese lesse probabilmente il Valvasone massime perchè il genere forte, cupo, e tinto di un'aria malinconica (!) sembra confarsi a meraviglia collo spirito di quegli isolani meditabondi ». E si fonda anche su alcune espressioni quasi identiche che si ritrovano in ambedue i poeti (4); ma l'ar-

---

l'Edmundson un'interessante polemica: il Gosse riconobbe che Milton era molto dotto in letteratura olandese, molto frequenti gli scambi tra le due nazioni, affini per tanti motivi, molto grande la fama del Vondel in Inghilterra sicchè certamente Milton conobbe e apprezzò l'opera di lui: tuttavia riscontrò nel lavoro dell'Edmundson molte esagerazioni. G. Edmundson rispose (id p. 298, 342) sostenendo ancor più le sue argomentazioni e facendo nuovamente vedere che il piede rimato di sei piedi usato da Vondel corrisponde al verso nazionale inglese sciolto, al *blank-verse*.

J. R. Mac Jbraith, entrato terzo nella discussione, portò nuovi ed ingegnosi argomenti (id. p. 308-09): Vondel fu osservatore rigido delle leggi drammatiche aristoteliche, frequenti e rapidi gli scambi tra l'Olanda e l'Inghilterra, inoltre l'originale intenzione di Milton fu quella di trattare il suo soggetto in forma drammatica; ma, avuto in mano il Lucifero di Vondel e si potè, da vero poeta, accorgere dal dramma olandese quale errore fosse quello di ridurre in forma di tragedia un simile tema.

(1) Scolari op. cit. p. 76.

(2) Saggio cit. p. 77 e 224.

(3) Inserito come prefazione all'*Angeleida* di Erasmo da Valvasone (Collezione di autori friulani) Udine, 1825.

(4) I raffronti fatti dal Fruglio sono pochi e sforzatissimi: per esempio: (str. 3, C. III) la Mestizia « di perpetue lagrime che fonde, forma al gran fiume di Cocito l'onde » è data come fonte di questo luogo di Milton (II, v. 539) « Cocytus, named of lamentation loud- Heard on the rueful stream » e così pochi altri (p. XXIV segg. op. cit.)

gomento più valido per il Fruglio, come per gli altri, consiste nell' invenzione delle artiglierie che si ritrova tanto nell'*Angeleida* quanto nel *Paradiso Perduto.*

Il Fruglio crede perciò indubbia l' influenza del poeta friulano sull' inglese e non si perita di aggiungere: « Milton non seppe imitarne (del Valvasone) la casticata maniera, quando nel Paradiso Perduto offronsi ad ogni tratto palesi l'orme del romanticismo. Mi perdoni l'ombra immortale di Milton ma sarà sempre un fare a cozzi col buon senso l' imaginarsi alcuni Demoni mansueti dilettantisi di sonare l'arpa con tale armonia da sospendere l' Inferno: altri assisi sopra un colle etc. Nè potranno mai venire a grado alle persone di purgato giudizio il « dolce suon dei bossi » che lusinga i passi penosi della marcia infernale, nè il « nativo scintillante fulgore » di che comparisce adorno Satanasso, nè l'entrar di questi in Paradiso deludendo la guardia di Gabriele nè l'occhio debole di Uriele, che collocato nel sole perde di vista tra l'ombre lo spirito maligno, nè finalmente il padre della bugia che confessa il vero a Gabriele ». « Virgilio e Dante mi fissano un punto dal quale mi è agevole il seguitare col pensiero i loro tenebrosi viaggiatori, dove che lo svolazzamento diabolico di Milton mi confonde tutto il cervello ». Invece « si esamini tutta l'Angeleida in genere, e nelle sue parti troverassi il tutto ben ordinato, proprio, tutto vero, tutto nobilmente espresso, nulla che offenda il buon senso ».

Maggior copia di argomenti e più sicurezza di raffronti di quel che non abbia fatto il Fruglio, il quale si limitò a citare due o tre versi e ricollegarli sforzatamente con altri versi miltoniani, portò in questa questione Gaetano Polidori (1).

---

(1) L'Angeleida, Poema del Sig. Erasmo di Valvasone (IV Volume appendice al Paradiso Perduto tradotto da G. Polidori. Londra, 1842.)

Il Polidori dice che in tutti i generi letterari i più piccoli e più mediocri autori aprono e facilitano la via al grande che arriverà alla perfezione, e aggiunge che Milton, dottissimo compilatore, si valse per il Paradiso Perduto di un' infinità di opere latine, neolatine, germaniche: non è da meravigliarsi quindi, se, quasi incosciamente, nel compilare il suo poema si ricordò di pensieri e frasi del Valvasone, da lui probabilmente letto. E tale ricordo si palesa, secondo il Polidori, in questi punti:

Invocazione allo Spirito Santo (*Paradiso Perduto,* Libro I, v. 7 segg. e *Angeleida.* Canto I, str. I, ediz. Polidori).

Descrizione del baratro infernale (PP. I, 56 e A. III, strofe 1ª) — La tromba che preannunzia il giudizio universale (P.P. XI, 72 e A. I. 9ª) — La glorificazione delle opere di Dio (PP. V, 153 e A. I, pag. 18) — La eterna maledizione di Dio sugli angeli ribelli (P.P. III, 130 e A. I, pag. 20) — L'ordigno infernale (P.P. III, e A. II, pag. 40:

« Di salnitro e di zolfo oscura polve
Chiude altri in ferro cavo; e poi la tocca
Dietro col fuoco, e in foco la risolve,
Onde fragoso suon subito scocca:

Scocca e lampeggia, ed una palla volge
Al cui scontro ogni duro arde e trabocca;
Crudel saetta d' imitar s'attenta
L'arme che il sommo Dio dal cielo avventa ».

Come il Bevilacqua riprese in esame la vecchia questione dell'Andreini, così il Foffano più fugacemente fece per il Valvasone (1). Il Foffano trova le analogie

(1) Foffano: Ricerche letterarie. Livorno, 1897. (Studio su Erasmo da Valvasone) (p. 119).

non nella battaglia celeste ma in questi tre punti: 1° nell'episodio delle artiglierie — 2° nel dialogo tra Dio e la Natura (canto I, str. 4 5-80 che ha rispondenza col dialogo tra Dio e il Figlio (prima parte del Libro terzo del *Paradiso Perduto)*; in ambedue Dio prevede la caduta dell'uomo e preannunzia l'incarnazione (III-116) — 3° nella descrizione del gonfalone di Michele, nel quale è dipinta la creazione del mondo: il Valvasone narra la creazione in un episodio intercalato come Milton (Libro VII).

Il Foffano conclude (p. 127). « Parmi dunque non andar lungi dal vero affermando che il poeta inglese lesse senza dubbio l'Angeleida (se prima o dopo avere ideato il suo capolavoro nessuno potrebbe dire) e gliene rimasero impressi nella memoria i tratti più rilevanti; i quali o incosciamente o per deliberato proposito dell'autore, ricomparvero nel Paradiso Perduto rimaneggiati e allargati quanto si voglia ma pur sempre tali da conservare certa impronta d'originalità (2) ».

Da questo mio riassunto della questione si vede che il Tiraboschi l'accennò appena e che il Fruglio portò argomenti e raffronti arbitrari e non sostenibili. Più seriamente scrissero il Polidori e il Foffano. In quanto al primo osservo che certe somiglianze di frasi e di concetti, tanto nell'Angeleida quanto nel Paradiso Perduto, derivano dalla comunanza delle fonti bibliche o da identità di atteggiamenti del pensiero. Erasmo fu anche un grande ammiratore e imitatore del Tasso; ora è bene notare che di certi concetti i quali si ritrovano ugualmente nel Tasso, nel Du Bartas, e in Milton è difficile riconoscere il cammino genuino. In quanto al Foffano noto: 1° L'invenzione delle artiglierie, se il Milton l'ha presa da qualcuno, l'ha presa dall'Ariosto: 2° Il dialogo tra Dio e la Natura è fatto per incastrare nel poema un lamento generico sulla infelicità del

mondo e sulla cattiva indole degli uomini: infatti la Natura che piange per la lotta tra gli Angeli (Canto I, p. 13 ed. Polidori) è ammonita da Dio che dovrà piangere per ben altro (p. 15),

> Allora si che di nemboso velo
> Avrai cagion di far la faccla oscura....

Molto diverso dunque questo dialogo da quello miltoniano; solo per incidenza Dio accenna alla umanizzazione dell'eterna Pietà » (p. 20) ma è un'espressione naturale, portata dall'esigenza del discorso: così pure Lucifero quando è sconfitto trova modo di dire che ai ribelli resta la Terra e che l'uomo sarà perduto certamente: (C. III ott. 23) ma non si vorrà vedere certo in queste parole una fonte di imitazione per Milton. 3° La descrizione della Creazione del Mondo dipinta nel gonfalone di Michele, è troppo breve e troppo naturale per un poeta che mette in versi le più grandi pagine della Bibbia perchè possa ricollegarsi coll'ampia e lunga discussione miltoniana. Inoltre, Milton introdusse a bella posta come episodio narrato la descrizione del grande lavoro divino: altrimenti il suo poema avrebbe perduto quell' unità regolare che avevano gli altri poemi cristiani e ai quali Milton voleva, (ma non seppe fortunatamente) avvicinarsi (1).

---

(1) Recentemente, Wilhelm Münch (in *Die Neueren Sprachen*. XIII 6-7 1905) ha scritto un articolo su *Un precursore italiano di Milton*, nel quale parla di Erasmo da Valvasone. Si sofferma specialmente sulla figurazione di Satana, ma non apporta nessun contributo nuovo alla questione. Ed io credo di esser nel vero sostenendo che è addirittura assurdo il volere continuare a ricercare in tutti i più mediocri autori che hanno cantato il peccato originale tanti precursori del poeta inglese. — Per curiosità, si guardi la descrizione che Erasmo da Valvasone fece del suo Diavolo. Canto II str. 29:

> « gli cade poi dal deretan del fusto
> « infin al suolo gran coda di tauro »

ed ha sette bocche, quattordici occhi, cento braccia e cento paia di ali.

Che il Milton abbia letto l'*Angeleida* è una delle solite congetture vaghe e prive di fondamento sicuro, e non ci sono ragioni nè per affermare nè per negare: certo, mi sembra improbabile che un poema come quello del Friulano abbia attirato l'attenzione del poeta inglese.

III.

Un' altra supposta fonte italiana del Paradiso Perduto fu indicata da Carlo Malmusi, in una comunicazione fatta all'Accademia di Modena (1). L' ipotesi non è veramente del Malmusi ma di Giuseppe Campi che scrisse allo stesso Malmusi una lettera da presentarsi all'Accademia. Il Campi, frugando per l'Archivio estense, aveva trovato una lettera di un certo Giacinto Verallo, così datata: Civitavecchia, dalla Galera Padrona, 8 Giugno 1623; e diretta al cardinale Alessandro d' Este, nella quale questo Verallo, condannato a dieci anni sulle Galere, parlava di un suo zio Giacomo Verallo, scrittore, e diceva di aver trovato tra i suoi scritti un poema intitolato *La Guerra degli Angeli* o *il Lucifero ribelle.* E Giacinto Verallo, in questa lettera all' Este, aggiungeva che tale opera conteneva « la Creazione del Mondo — sito ed armonia dei cieli — duello e caduta dei ribelli — doni e bellezze dei Primi Parenti — consiglio dei Demoni — incarnazione del Verbo: e tutte le Historie del vecchio Testamento ». Tale opera dello zio Giacomo Verallo il nipote Giacinto diceva di aver ricopiato, tutta in bei caratteri, per farne un dono al cardinale d'Este.

---

(1) Carlo Malmusi « Di un dubbio sull'invenzione del Poema di Giovanni Milton, il Paradiso Perduto » in *Memorie della R. Accademia di Modena.* Vol. 10 (1869) Serie I.a p. 129 segg.

Il Campi, per quante ricerche facesse, non riuscì a trovare questo manoscritto tra le carte del Cardinale Ma pure, basandosi sulle tenuissime indicazioni della lettera accennata, suppose che Milton avesse acquistato nel suo viaggio in Italia il manoscritto veralliano e di lì potesse aver preso l'idea del Paradiso Perduto (1).

Il Malmusi, dopo riferita e esposta la comunicazione del Campi, confermò per conto suo l'ipotesi; senza aggiungere nulla di nuovo e basandosi unicamente sulle vaghe indicazioni di quella lettera. Ho riportato questo cenno come curiosità bibliografica: ma non credo che vi sia in esso alcun fondamento sicuro.

IV.

Ugo Antonio Amico, avendo trovato tra le numerose fonti del Paradiso Perduto, indicate nel vecchio e noto lavoro dell'Hayley, anche un autore siciliano, Antonio Alfano, s'invogliò a studiarlo e renderne conto in un breve saggio (2).

Antonino Alfano, che ebbe fama ai suoi tempi in Palermo, specialmente tra gli Accademici Accesi, stampò nel 1568 un suo poema *La Battaglia Celeste tra Michele e Lucifero*, poemetto in ottave, (come poi fece il Da Valvasone). In esso si descrive il cielo prima della creazione e come questa avvenisse; caratteristica la figura di Lucifero, superbo e bello, ardente di invidia contro Iddio; seguono lunghissime e noiosis-

---

(1) Il Campi si confessa non troppo esperto di letteratura inglese: noto infatti queste sue inesattezze: « Ignoro l'anno in cui egli (il Milton) passò sotto il nostro bel cielo ma fu quello in cui perdette la madre e vi rimase fino al 1640 ». « Acquistò tale perizia nella nostra lingua da scriverla anche in rime recitate con plauso nelle nostre Accademie ».

(2) Ugo Antonio Amico. Studi Letterari. Palermo, 1881 p. 108-147.

sime descrizioni dei due eserciti nemici, finchè si ingaggia la battaglia che termina colla vittoria di Michele e degli Angeli fedeli. La pugna termina con una singolar tenzone tra i due capitani nemici; Lucifero nel duello cade a terra ferito: Michele gli è sopra:

Pose mano al pugnal lieto di speme
Mentre con man, con un ginocchio il calca,

finchè l'uccide. E col trionfo di Michele e dei suoi finisce il poemetto.

Quantunque la figura di Lucifero si avvicini un po' al Satana miltoniano, anche qui non è da pensare affatto a imitazione, e lo stesso Amico giudiziosamente conclude: « (p. 146) sarà riuscito facile il conoscere come l'Inglese nulla tolse al nostro, che forse non conobbe neppure di fama ».

V.

In un libro pubblicato nel 1783 con intenti nazionalisti da Michele Torcia (1) si enumerano gli scrittori stranieri che si servirono degli italiani e tra l'altro è detto che Milton tolse l'idea del suo Paradiso Perduto dal poema della *Generazione Umana* di Caprio Maddaloni di Caserta che il Manso si suppone arbitrariamente abbia fatto conoscere al Milton. E questo poema sarebbe a Milton stato fatto conoscere dal Manso.

Non parlerò poi del lavoro dell' Hayley che ricerca le fonti di Milton in meschini e ignoratissimi lavori di argomento biblico del cinquecento e secento.

---

(1) « Appendice contenente una breve difesa della nostra nazione contro le incolpe attribuitele da alcuni scrittori esteri » Neustadt d'Italia, 1783 (V. A. Solerti, La vita di Torquato Tasso — Vol. I, pag. 723).

VI.

Rispetto a un altro scrittore italiano invece vi sono, credo, molte probabilità per affermare che il Milton lo ebbe in qualche modo presente nella creazione di qualche sua opera ed anche di qualche parte del Paradiso Perduto. Intendo dire Bernardino Ochino, il celebre riformatore senese. Se è poco probabile che Milton fosse tratto a leggere gli autori italiani dei quali si è discorso sopra, è invece quasi naturale che egli cercasse le opere del celebre frate così rispondenti ai suoi principi religiosi e diffuse per ogni dove, essendo tradotte in francese, in tedesco, in olandese, in polacco, in inglese. Sebbene tra Ochino e Milton corra quasi un secolo di distanza, il soggiorno abbastanza lungo fatto dal senese in Inghilterra lasciò traccie non facilmente cancellabili.

Sotto il regno di Enrico VIII, la riforma in Inghilterra si era svolta assai lentamente finchè salì al trono il giovinetto Edoardo VI, ardente di fede protestante: per suo mezzo, o meglio, per quello dei suoi reggenti la religione riformata si assodò anche in Inghilterra. Uno dei più influenti consiglieri del re, l' arcivescovo di Canterbury, Thomas Cramner, chiamò nell' isola vari predicatori stranieri: fra questi accorsero anche Pietro Martire Vermigli e Bernardino Ochino che era stato costretto a fuggire da Augsburg quando vi era arrivato l' esercito di Carlo V. Ochino profuse tutta la sua attività in numerose prediche e in vari scritti, tra i quali il più notevole è la *Tragoedia*, subito tradotta in inglese da John Poynet (1549). (1) La sua fama in

(1) Karl Beurath: « Bernardino Ochino von Siena » Zweite — Auflage. — Braunskweig, 2892 — pag. 178 segg.

Londra deve essere stata grandissima se la principessa Elisabetta (più tardi la grande Regina) come strenna di Capodanno, mandava al fratello Edoardo VI un breve discorso dell' Ochino scritto in italiano e da lei tradotto in latino, e se per rendere più gradito il dono, aggiungeva: « et si nihil aliud commendaret opus, *auctoritas scriptoris* ornaret satis, qui propter religionem et Christum patria expulsum, cogitur in locis peregrinis et inter ignotos homines vitam traducere » (1).

Mi sembra quasi impossibile che il Milton, così entusiasta della sua fede puritana, così implacabile nell'odio contro la Chiesa di Roma, non abbia sussultato di entusiasmo alla lettura dei Dialoghi e della *Tragoedia* di Ochino, e non sia rimasto colpito da quello stile così ieratico e grave e disadorno eppur vibrante di odio, di invettive contro i supposti falsi interpreti di Cristo. Un esame di alcuni punti particolari confermerà quest' ipotesi.

La *Tragoedia* dell' Ochino si compone di 9 dialoghi che sono altrettante scene drammatiche, ricche di colorito e di forza. Nella prima di esse è descritto un Consiglio di diavoli, convocati dal loro capo supremo, Lucifero. Questi espone ai compagni il motivo della riunione: cioè la minaccia che su loro sovrasta avendo Dio mandato suo figlio nel mondo allo scopo di distruggere l' impero del male. Lucifero pensa di stornare il colpo coll'astuzia: e di fondare un regno del male e della falsità il quale appaia agli uomini come il regno di Cristo. E per far questo si servirà del Papa, che l' Ochino identifica con l'Anticristo. Il discorso di Lucifero è interrotto spesso da Belzebù che domanda spiegazioni e avanza difficoltà per il compimento dell' impresa. Lo svolgimento della *Tragoedia* mostra ap-

(1) Benrath — op. cit. Appendice — p. 303.

punto il dominio temporale universale assunto da Bonifazio III (l'azione si finge nel secolo VII), col concorso dell'imperatore Foca; finchè Cristo, osservando il disordine cagionato dai demoni (Dialogo VII) ha un lungo colloquio con Michele e Gabriele, dopo il quale sceglie Enrico VIII e poi suo figlio Edoardo VI per esecutori materiali del rinnovamento della Chiesa (D. IX).

Le scene si susseguono ora in Inferno (I, VI) ora in Cielo (VII), ora in Terra, a Roma e in Inghilterra (II, III, IV, V, VIII, IX). Per quanto lo comportava il genere scelto e il carattere dell' Ochino, questa sua opera ha molta forza drammatica e descrittiva. E il concilio dei Vescovi tenuto a Roma, la processione solenne che accompagna il Papa al Palazzo, i colloqui in cielo ai quali prendono parte gli arcangioli, le cospirazioni tenebrose dei Demoni fanno da sfondo mirabile alle sottili argomentazioni teologiche.

È molto probabile che Milton (più che dal Tasso) abbia dal primo dialogo di Ochino, tratta l' idea del Consesso infernale, così affini sono i due passi per il carattere e per l' intonazione. Ma certamente in una composizione giovanile latina di Milton l'influenza della *Tragoedia* di Ochino mi sembra certissima, cioè l' *In quintum Novembris*, composto nel 1626. In questo poemetto il crudele tiranno delle regioni infernali. avendo visto la tranquillità beata dell' Inghilterra e della Scozia, acceso d' invidia, pensa, per rovinare quelle popolazioni pacifiche, di farsi un complice nel Papa. Tosto formato tale pensiero, va a Roma e assiste a una lunga processione di frati e di pellegrini (v. 55 segg.) Calata la notte, si veste da Francescano (v. 83) e si presenta al Papa, invitandolo a muovere contro la Britannia. Allora il Papa, la mattina dopo, si reca (v. 140 segg.) alla spelonca della Discordia dove abitano Dolos, Jurgia, Calumnia, Furor, Timor, Horror, Prodotes, Phonos.

A questi personaggi allegorici, che Milton descrive accuratamente, si rivolge il Papa (v. 155 segg.)

> Hos pugilos Romae per saecula longa fideles
> Evocat *antistes Babylonius* atque ita fatur etc.

Ma Dio dall'alto vede la segreta congiura (v. 166).

> Interea longo flectens curvamine coelos
> Despicit aethera Dominus qui fulgurat arce
> Vanaque perversae videt conamina turbae.

E ordina alla fama che annunzi per tutte le città il complotto ordito contro il re Giacomo. Così accade, e la congiura è scoperta. In questo poemetto, che è in esametri ben torniti e di elegante fattura classica, vediamo bene che i vari elementi sono male mescolati tra loro; e i ricordi ovidiani, le descrizioni del palazzo della Fama e della Discordia, uso Ariosto, si sovrappongono al concetto puritano anti-papale informatore del lavoro nel quale si considera il Papa uno strumento in mano del Diavolo, poi punito da Dio, concetto caratteristico questo della *Tragoedia* di Ochino.

Anche i famosi quattro trattati miltoniani sul divorzio si possono ricollegare con ragione a un'opera di Ochino; al Dialogo della Poligamia (1).

Concludendo, ho respinto tutte le ipotesi avanzate da tanti per la durata di due secoli sulle fonti italiane di Milton e credo di averle respinte con una dimostrazione chiara e convincente. Ma d'altra parte, considero come probabile che Milton imitasse la *Divina Tragoedia* del senese Bernardino Ochino. E questo raffronto credo sia degno di attirare l'attenzione degli studiosi.

---

(1) Bernardini Ochini Senensis Dialogi XXX in duos libros divisi — Basileae 1563 — Si occupano del divorzio i Dialoghi XXI, XXII, XXIII (Molti concetti si ritrovano in Milton). Nei Dialoghi XXV e XXVI (Vol. II p. 285 e segg.) si afferma l'identità tra Papa e Anticristo già espressa nella *Tragoedia*. Il Dialogo della Poligomia fu tradotto in inglese solo nel 1657: ma i Dialoghi latini di Ochino editi a Basilea erano notissimi in Inghilterra.

CAPITOLO QUARTO

I Sonetti di Milton.

I sonetti di Milton furono composti, a vari intervalli di tempo l'uno dall'altro, dal 1630 al 1658; alcuni di essi trovarono posto nell'edizione dei Poemi minori fatta nel 1645, gli altri nella seconda edizione (1673). Questi sonetti hanno una caratteristica speciale tra le opere di Milton ed è bene considerarli a sè.

Il sonetto in Inghilterra ebbe origine italiana ma acquistò ben presto fisonomia schiettamente britannica. La lingua inglese non è ricca di parole che possano rimare tra loro; onde difficilmente poteva conservarsi il sonetto italiano petrarchesco, così compatto e intero nel rigido ciclo delle sue quattro o cinque rime. Perciò il sonetto inglese si trasformò liberamente, con Spenser, con Daniel, con Shakspeare infine che fissò il tipo prettamente inglese di tale forma metrica. Milton pure cedè alla tendenza così diffusa ancora ai suoi tempi di scrivere sonetti: ma egli era troppo amante dell'Italia e troppo buon conoscitore degli italiani per non adattare anche i suoi sonetti alla forma metrica più italianamente corretta. Di queste sue 23 composizioni, nove hanno 4 rime soltanto, le altre 5; e solo quattro (il XVI.° e tre dei sonetti italiani) hanno la coppia finale a rima baciata, secondo la tendenza dei poeti inglesi verso una chiusa epigrammatica.

Perciò la prova dell' influenza italiana su Milton, in questo riguardo, sta non nel fatto che egli componesse sonetti, ma che li componesse in una forma che si allontanava grandemente dalla tradizione inglese e ritornava alla fonte prima della sua origine (1).

I primi due sonetti si riferiscono alla prima giovinezza del poeta: dal 2.° all' 8.° si hanno i cinque sonetti in lingua italiana, più una Canzone. A proposito di queste composizioni si sono sostenute le ipotesi più disparate (2). Chi ha detto che sono state composte per la Leonora Baroni (3), chi per una signora bolognese, chi per un' altra dama qualsiasi incontrata da Milton durante il suo viaggio in Italia (4). Generalmente questi

---

(1) Non è possibile parlare di Milton autore di sonetti all'italiana senza ricordare un poeta scozzese quasi a lui contemporaneo, che ebbe grande influenza sui primi suoi passi poetici. Intendo parlare dol gentile petrarchista Drummond of Hawthornden (1585-1649), uno dei poeti che più furono imbevuti d' italianesimo e che sorpassò di gran lunga tutti i pedestri lirici a lui contemporanei di Scozia e d' Inghilterra. Nei suoi Sonetti, nelle Sestine, nelle Canzoni, negli Epigrammi si trovano concetti vecchissimi e vieti motivi poetici ma espressi in modo nuovo e originale e interamente trasformati. Anche nel Drummond il sonetto è imitato dai modelli italiani ma nelle terzine è sempre conservata la coppia finale rimata: Milton invece seppe negli ultimi suoi sonetti purgarsi anche da questo resto di influenza inglese. — Drummond tradusse l' Epitaffio famoso dell' Aretino: Here Aretin lies, most bitter gall — Who whilst he liv'd spoke evil of alle. Only of God the arrant Scot — Nought said, but that he knew him not ». Oltre vari canti pastorali e inni religiosi, il Drummond scrisse un curioso poema maccheronico *Polemo-Middinia*, da mettersi in relazione coll' analoga poesia secentesca maccheronica di Cesare Orsini, *magister Stopinus*. (Comincia: « Nymphae, quae colitis highissima monta Fîfeo etc.) I Sonetti sono pieni di concetti petrarcheschi; un epigramma si finge scritto da Laura al Petrarca: « I rather love a youth and childish ryme — Than thee whose verse and head are wise through time. » — La 2.a Parte del Canzoniere del Drummond è in morte della sua amata, ma a differenza degli altri petrarchisti che nelle seconde parti dei loro canzonieri, riuscivano ancora più freddi e pedestri del solito, il Drummond seppe elevarsi fino ad una poesia sincera e spontanea, perchè cantava un dolore reale.

(2) Poet. Works of Milton (ediz. del Masson) p. 434.

(3) Stern, op. cit. luogo cit. — Ademollo, op. cit.

(4) Il Camerini nel suo brevissimo studio scritto nel 1856 e inserito nei *Profili letterari* (Firenze, 1870, p. 264) crede che almeno la canzone sia diretta ad una signora fiorentina della quale Milton si era innamorato.

Sonetti si attribuiscono al tempo del viaggio e si credono composti in Italia, ma non ci sono elementi per assicurarlo; il Masson stesso è dubbioso. È invece più probabile che siano stati scritti in Inghilterra e siano un lavoro giovanile di Milton: hanno infatti tutta l'apparenza di essere stati dettati sotto quella ispirazione italianeggiante che fece scrivere al Poeta l'Allegro e il Penseroso. E che la cosa stia così, si può ricavare dalle seguenti prove. 1.° Nel sonetto II.° è detto:

Mentre io di te, vezzosamente altera,
Canto, dal mio buon popol non inteso,
E il bel Tamigi cangio col bell'Arno.

Il Lamartine, che ebbe occasione di citare questi versi nelle sue *Reflexions* sul Milton (1), disse a tale proposito: « On voit qu'il y avait à Florence ou à Pise une autre Leónore pour cet autre Tasse. L'amour seul donne le secret de ce qui paraît inesplicable dans la vie des hommes et surtout des poètes. Comment cet amour fut-il denoué? C'est le mystère de cette periode de la vie de Milton ». Questi versi invece mi sembra che provino tutt'altra cosa, cioè che Milton componeva in patria e non era capito dal suo popolo; e il *bell'arno* sarebbe una semplice metafora.

2.° Un altro indizio analogo si trova nel principio della Canzone:

Ridonsi donne e giovani amorosi
M' accostandosi intorno, e, perchè scrivi,
Perchè tu scrivi in lingua ignota e strana
Verseggiando d' amor, e come t' osi?

---

(1) Si trovano insieme alla versione del Paradiso Perduto fatta dallo Chateaubriand, nell'edizione di Parigi, Rigaud, 1855.

3.° Il Sonetto III è indirizzato al Deodati ed è composto in quel tono familiare, tono che si riscontra nelle epistole latine allo stesso, scritte durante la vita studentesca di Milton. D' altra parte non resulta affatto che Milton dall' Italia indirizzasse poesie o tenesse relazione letteraria cogli amici di Londra: sarebbe questo l' unico caso.

4.° La scorrettezza di queste poesie, la scarsissima originalità di pensiero (1) fanno attribuire queste poesie proprio al periodo più giovanile del Poeta: vi ricorrono frequentemente le più viete frasi petrarcheggianti:

> che l' incerar gli orecchi mi fia poco (Son. IV)
> quando tu vaga parli o lieta canti (Son. II) etc...

5.° Inoltre, mentre si è visto poco sopra che Milton, nei sonetti, cercò di avvicinarsi alla più diretta forma italiana (e questo fece in quei sonetti, dei quali sappiamo la data della composizione, che è, per tutti, posteriore al viaggio in Italia), invece in questi 5 Sonetti italiani, tre (il III, il IV, il V) terminano a rima baciata (seno-terreno; poco-foco; piovose-rose) come i Sonetti inglesi del Drummond.

È molto probabile perciò che questi Sonetti siano stati composti per una signora italiana, forse Emiliana (Son I.

> Donna leggiadra il cui bel nome onora
> L' erbosa val di Reno e nobil varco),

da Milton veduta o conosciuta a Londra, se pure non è una persona imaginaria: in ogni modo, in questi Sonetti si vede una concessione alla moda di scrivere in italiano che durava da tempo in Inghilterra e alla quale

---

(1) La Canzone, specialmente l'ultimo verso

Questa è lingua di cui s vanta Amore

ha incontrato nientemeno che le lodi di Giosuo Carducci, *Primi Saggi* (Studio sulla Louisa Grace Bartolini) Bologna, Zanichelli, 1889 p. 455, segg.

avevano partecipato Maria Stuarda e Elisabetta (1). Non si deve pensare nemmeno a quelle bricciche letterarie da Milton lette in accademie italiane, perchè nei Registri degli Svogliati si parla solo di composizioni latine.

Coll' 8.° Sonetto (del Novembre 1642) comincia, si può dire, una nuova serie dei sonetti di Milton: più severi, meno leggeri, più vibranti di emozione e di entusiasmo, pieni di austera e nobile gravità. Danno ad essi materia le testimonianze di rispetto o d'onore a persone illustri (3°, 8°, 10°) o risposte indirette e polemiche ai suoi avversari. (11°, 12°). Il 13.° ci riconduce a una dolce visione italiana; quella di Casella che consola l'anima affannata di Dante. Milton dette una prova della sua amicizia al musicista Lawes con questo bel sonetto, nel quale felicissima è la terzina finale.

> Dante shall give Fame leave to set thee higher
> Than *his* Casella, whom he woo'd to sing
> Met in the milder shades of Purgatory.

Alla memoria di una pia dama, a Fairfax, a Cromwell, all'amico Vane si dirige la Musa miltoniana nei sonetti 14°, 15°, 16°, 17°; poi, dopo queste note calme e miti, si alza in ruggenti grida di vendetta nel sonetto 18.° « Sul massacro dei Valdesi ».

Tutto il mondo protestante, e particolarmente l'Inghilterra, si era commosso alla notizia del massacro che le truppe di Carlo Emanuele II avevano fatto (aprile 1655) nelle valli valdesi di Luserna, Perosa e S. Martino. Il Protettore protestò ufficialmente presso le nazioni europee e direttamente presso il Duca di

---

(1) La lingua italiana fu diffusissima in Inghilterra nella seconda metà del sec. XVI. William Thomas scrisse la prima grammatica italiana ad uso degli inglesi (1550); altre poi ne furono pubblicate nel 1575 e nel 1578, poi nel 1591 apparvero i *Second Fruits* di John Florio, gran propagatore della lingua italiana, figlio egli stesso di un italiano. Florio fece anche un dizionario

Savoja; e toccò a Milton, segretario di Cromwell, di compilare queste note diplomatiche. Con grande impeto e fierezza egli si accinse all'opera; e la fredda penna del Segretario si riscaldò d'indignazione e di pietà.

La lettera al Duca (1) è vibrante ed irruenta: da essa sorse il bèllo e forte sonetto:

« Vendica, o Signore, i tuoi martiri scannati, i dī cui corpi giacciono sparsi per le fredde montagne delle Alpi. Che essi conservarono la tua verità così pura, in antico, quando tutti i nostri padri onoravano l'oro e le ricchezze,

Non dimenticare: nel tuo libro nota i gemiti che mandò il tuo gregge, nel suo antico ovile sgozzato dal sanguinoso Piemontese che precipitò le madri coi fanciulli giù dalle roccie. I loro gemiti

Le valli raddoppiarono fino alle colline e queste fino al Cielo. Il loro sangue di martiri e le ceneri semina sopra tutti i campi italiani, dove impera

Il triplice tiranno: che da queste possa sorgere gigante chi, avendo appreso la tua via, metta in fuga il babilonico mostro (2) ».

A più mesti ma tranquilli pensieri ci conduce il Sonetto 19° (Sulla sua cecità), e nel 20° (al Lawrence) si esprime un'aspirazione ardente di gioia per la primavera, per i fiori, per la bellezza e la grazia, per le « immortal notes and Tuscan air ».

Ai due sonetti (21°, 22°) indirizzati a Ciriak Skinner, segue quello per la moglie defunta, nel quale è evidente

---

(1) Masson, Vol. V pag. 184.

(2) È interessante vedere anche un passo che si riferisce ai Valdesi nelle *Considerations touching the likeliest Means of Remove Hirelings out of the Church* (1659) [Prose W. II Vol. pag. 629]. Qui Milton a lungo discorre dei Valdesi e mostra una grande simpatia e pietà per quei suoi fratelli in religione, facendo notare specialmente le loro benemerenze come predicatori e precursori della riforma.

la ispirazione petrarchesca, sebbene il sonetto sia riuscito profondamente sincero e originale. Come il Petrarca che potè vedere coll' imaginazione quella che cercava e non trovava in terra, Milton descrive la visione che lo consolò per un istante: « Venne vestita tutta di bianco, pura come il suo pensiero: il suo viso era velato, eppure alla mia accesa fantasia Amore, Dolcezza, Bontà nella sua persona apparivano sì chiare, come in alcun volto mai con più delizia. Ma oh! come ella si piegava ad abbracciarmi, mi svegliai: fuggì; e il giorno mi ricondusse la notte » (1).

Le poesie italiane di Milton furono tradotte in inglese dal Langhorne (2). La traduzione fu indirizzata (1776) a un signore maceratese, Mozzi, con una poesia di dedica nella quale il Langhorne, dopo aver lodato il Mozzi, imaginava che l' anima del Tasso si ritrovasse la sera con quella di Milton, e

The labours of their golden lyres
Would steal, and whisper whence he stole.

---

(1) Sui sonetti di Milton vi è un brevissimo articolo della Signora M. Giudici (in *Lettere e Arti* di Bologna. Vol. III pag. 151) in cui si enumerano i più famosi sonettisti inglesi: di Milton è detto « fu riservato a Milton di introdurre in Inghilterra il sonetto nella sua forma italiana più pura e più perfetta ». Giustamente loda la bellezza dei sonetti miltoniani. Osservazioni generali sui Sonetti di Milton si trovano anche nello studio di Robert Bridges sulla *Prosodia di Milton* (Oxford, 1901) — Germaine Marie Merlette (*La Vie et l'Oeuvre d'Elisabeth Barrett Browning*, Paris, A. Colin, 1905, p. 167 segg.) nota che la Browning nei « Sonetti Portoghesi » seguì la tendenza metrica italianeggiante miltoniana, ma, come l' autore del Paradiso Inglese, la poetessa inglese non osservò le pause che danno al sonetto petrarchesco una meravigliosa simmetria tra quartine e terzine, onde ad esso si può applicare il bel verso di Theodore Watts: « A Sonnett is a *wave* (un' *onda*, un flusso e un riflusso) of melody.... »

(2) Il Langhorne sembra un petrarchista in ritardo: tutte le rime amorose a Miss Cracraft sono d' intonazione petrarchesca: e i Sonetti sono in rime rigorosamente legate. Nel 1778 tradusse una parte delle *Antiche Repubbliche* del Dedina. Tradusse anche alcuni Sonetti del Petrarca (pag. 472 Vol. cit.)

« In nobil Sangue...Ritta è l' alta colonna.... Ov' è la fronte.... Se lamentar augelli.... La traduzione non è perfetta: p. es. *perde agevolmente in un mattino* è tradotto: *vanish into wind*: nel primo Sonetto rimane fuori tutto l'ultimo verso e il 4.° « quando mostrai di chiuder gli occhi apersi » è reso così: » For me who triumphe in eternal years ».

CAPITOLO QUINTO

Il « Samson Agonistes ».

Il *Samson Agonistes,* la tragedia che Milton compose nella vecchiezza (1671), mostra sensibilmente traccie notevoli dell' influsso italiano.

Col *Samson* egli volle ritornare alla forma drammatica per la quale si sentiva attratto ma nello stesso tempo intese distinguersi dal teatro popolare e nazionale, considerato dai puritani corrotto e irreligioso. Al tempo della pubblicazione di questo dramma biblico, l' influenza francese classica, con tutto il peso della unità e delle altre regole drammatiche, cominciava a farsi sentire in Inghilterra, ma il Milton attinse le sue teorie tragiche direttamente dai trattatisti italiani che conosceva molto bene. Infatti, nel libro *Of Education* parlando dei trattati poetici da lui conosciuti e apprezzati, cita la Poetica di Aristotile, Orazio, i « commentari italiani del Castelvetro, del Tasso, del Mazzoni e di altri » (1).

Il precetto aristotelico (divulgato come quasi tutti gli altri precetti rettorici, dagli italiani) (2) che la tra-

(1) Prose Works. I Vol. pag. 146.

(2) Spingarn, La critica letteraria nel Rinascimento. Bari, Laterza, 1905 pag. 136.

gedia deve rappresentare un soggetto regale o illustre, si può ritrovare in Milton anche nei suoi primi lavori (1). Ma egli principalmente attinse dal Tasso (*Discorsi dell'Arte Poetica,* 1587) e dal Minturno (*De Poeta* 1559 — *Arte Poetica* 1564). Per il Tasso (come poi mise in pratica il Milton) il poema eroico non deve attingere dal Paganesimo ma dal Cristianesimo (2). Inoltre per il Tasso il soggetto epico deve esser tratto da una storia remota e antichissima. Ed anche il Minturno (mentre la letteratura critica del Rinascimento ebbe un carattere prevalentemente pagano) si mantenne cristiano, tanto che un suo seguace francese, Vauquelin de la Fresnaye, si augurò di vedere dal vecchio Testamento estratta una tragedia vera e propria (3).

Per Milton il poeta era rivestito di un carattere sopra umano; aveva una missione sacra da compiere, e doveva essere un uomo di grande forza ed autorità morale. Così il Minturno: « Sed ne futurus quidem sit poeta, *nisi vir bonus.* Nam si malum esset hoc genus hominum, falso divinum appellaretur. Neque enim Diis carus esse potest vir improbus neque numine aliquo afflari, si cœlesti afflatu poeta incitatur » (4).

Un punto comune e peculiare al Milton e al Minturno è nel loro modo di concepire e di interpretare il concetto aristotelico dello scopo della tragedia. Ambedue credono che la tragedia, per mezzo della rappresentazione di certe passioni, abbia l'effetto di libe-

---

(1) Nel Penseroso (v. 97) « *gorgeus Tragedy*

In sceptred pall come sweeping by ».

(2) Si veda Parad. Lost IX, 13 ove è detto che l'argomento della Caduta dell'Uomo è un argomento *not less but more heroic* che l'ira di Achille o l'amore deluso di Turno per Lavinia.

(3) Spingarn, op. cit. p. 156 — p. 225.

(4) Antonii Sebastiani Minturni — De Poeta — Libri Sex — Venetiis MDLIX pag. 70 (E anche p. 68-69)

rare, per l' emozione che se ne prova, l'animo degli spettatori da coteste passioni: la tragedia ha in tal modo un effetto analogo a quello delle cure omeopatiche, « similia cum similibus » (1). Infatti nella Prefazione al Samson Agonistes così il Milton si esprime « Tragedy, as it was anciently composed, hath been ever held the gravest, moralest, and most profitable of all other poems: therefore said by Aristotle to be of power, by raising pity and fear, or terrour, to purge the mind of those and such like passions, that is, to temper and reduce them to just measure with a kind of delight stirred up by reading or seeing those passions well imitated. Nor is Nature wanting in her own effects to make good his assertion: for so, in physich, things of melancholic hue and quality are used against melancholy, sour against sour, salt to remove salt humours ».

Da tutto il resto della prefazione si vede chiaramente poi quanto il pensiero del Milton fosse debitore agli Italiani. Dopo aver detto che le tragedie sono componimenti nobili che i più autorevoli scrittori non hanno esitato a citare nei loro lavori, dice che nel suo *Samson* ha introdotto il coro « after the Greek manner not ancient only but modern, and still in use among the Italians. In the modelling therefore of this poem, with good reason, the ancients and Italians are rather followed, as a much authority and fame (2).

Conserva la divisione in 5 atti « It suffices it the whole drama be found not produced beyond the fift act (3) ». E sostiene la più rigorosa unità di tempo « The circumscription of time wherein the whole drama

---

(1) Spingarn — op. cit. pag. 80.
(2) Per il Coro: Minturno — De Poeta — pag. 252.
(3) Per la divisione in cinque atti: De Poeta pag. 258.

begins and ends, is, according to ancient rule and best example, within the space of twenty-four hours ». Così dunque il Milton ebbe l'idea di fare una tragedia regolare, come la Sofonisba, come il Torrismondo. E non fa meraviglia vedere che il Milton, come critico, appaia imbevuto di idee neo-classiche-aristoteliche, e come artista abbia dato prova di essere tutt'altro che ligio alle regole e alle restrizioni dell'immaginazione, perchè spesso tra critica e produzione letteraria vi è contrasto, e l'Inghilterra del secolo di Elisabetta ne dette, in quanto alla drammatica, un chiarissimo esempio (1).

Lo svolgimento del *Samson* mostra come tutto si ispiri alle regole e ai modelli della tragedia regolare. Solo in un punto Milton se ne allontanò: nell'omettere la *divisione in atti e scene:* e questo fece perchè la tragedia era destinata alta lettura e non alla rappresentazione. Ma nel resto segue fedelmente le regole e i modelli regolari. L'azione infatti si compie entro 24 ore: Sansone, cieco, prigioniero dei filistei, a Gaza, in un giorno festivo esce a passeggiare in una piazza e lamenta la sua condizione: ivi è visitato da alcuni amici; poi da Dalila che implora perdono, poi dal padre Manoah, finchè alcuni ufficiali Filistei vengono a chiamarlo perchè voglia far vedere la sua forza al popolo riunito per una festa: Sansone accetta, e parte. La scena è occupata da Manoah che ritorna e da altri amici; mentre essi parlano arriva un Ebreo affannato che racconta l'azione disperata commessa da Sansone e le tristi conseguenze del suo atto. — In tal modo è osservata la *unità di tempo* e quella di *luogo*. Il numero degli attori è *conveniente;* nè eccessivo nè scarso

(1) Lo Spingarn (op. cit. p. 282) fa vedere che mentre la produzione del teatro inglese si atteggiò romanticamente, la critica seguì un indirizzo puramente classico e aristotelico.

(4 personaggi, un ufficiale, un messo, il Coro). Il Coro ha una parte ristretta e limitata: le strofe che canta sono dense di *sentenze* gravi e morali. E tali sentenze sono profuse anche nelle parlate di tutti gli altri personaggi. È conservata accuratamente la *dignità dei personaggi*, e Sansone, anche nel colloquio con Dalila, non perde mai la gravità del discorso, anche nelle invettive che rivolge alla sua traditrice compagna. L'*elocuzione* si mantiene sempre elevata e da tutto il lavoro si sprigiona come un'armonia di grave musica sacerdotale.

Le regole dunque sono osservate benissimo: ma, al solito, Milton guardò nell' osservarle più all' apparenza esterna che alla sostanza vera della tragedia: la quale gli riuscì uno splendido canto lirico soggettivo. E da esso traspare tutto Milton, colla sua ardente fede puritana, col suo disprezzo verso la società corrotta della Ristorazione, colle sue sventure matrimoniali, colla sua grande e sublime infelicità fisica (1). Ma, astraendo da questo, è importante, mi sembra, mettere in luce come la forma tecnica di questa tragedia gli venisse dall' Italia e far vedere quanto il suo pensiero fosse imbevuto delle teorie critiche-neo-classiche italiane.

---

(1) Recentemente il Signor Macmillan Brown ha speso tutto un volume per dimostrare una cosa che tutti da tanto tempo sapevano cioè che Sansone è Milton stesso (*The Samson Agonistes of Milton*. New Zeland and London, 1905).

CAPITOLO SESTO

Elementi italiani nelle Opere di Milton.

I. — IL PARADISO PERDUTO

Non solo nei Sonetti, non solo nel *Samson Agonistes* ma in tutte le opere di Milton si vedono chiaramente le traccie dell' influenza italiana. E principalmente nel Paradiso Perduto dove anche il verso adottato nel poema ci riconduce all' Italia. La breve prefazione inserita nell'edizione del 1669 è una difesa critica del verso sciolto; in essa il Milton biasima l'uso della rima « no necessary adjoint » e dice che alcuni poeti moderni, anche famosi, essendosi piegati a quest'uso, si sono trovati in grandi difficoltà e costretti a esprimere quello che non volevano. Non senza causa perciò « some both Italian and spanish Poets of prime note, have reiected Rime both in larger and shorter work, as have also, long since, our best English Tragedies ».

Certamente, il *blank-verse* si era introdotto nella letteratura inglese molto tempo avanti a Milton (1) e

(1) Il Farinelli (*Giornale Storico di Letteratura Italiana* 1894 pag. 360), contro l' opinione dello Schiffer che il *blank verse* sia stato foggiato sugli sciolti del Trissino sostiene invece che i decasillabi sciolti della versione vergiliana del cardin. Ippolito dei Medici dettero origine al *blank verse*. Ed è questa l'opinione ora più comunemente accettata.

questi non seguiva altro ormai che una tradizione nazionale, ma il passo citato ci riconduce, anche in ciò, direttamente e coscientemente all' Italia.

I ricordi del viaggio in Italia trovarono largo posto nei versi del grande Poema (v. cap. 2.°), e la natura italiana suggerì a Milton alcune tra le sue più vivaci comparazioni. Ricorrono frequentemente accenni che sembrano presi dal Tasso, dall'Ariosto, dal Sannazzaro, ma così trasformati in nuove visioni che non è possibile ritrovarne l' esatto riscontro. Per un luogo abbiamo la sicurezza dell' imitazione: cioè per l'episodio del Paradiso dei Pazzi e del Limbo delle Vanità, tolto certamente di sana pianta dall'Ariosto. I vv. 440-497 (Libro III) sono tratti dal Canto 34.° del *Furioso* descrivente l'andata di Astolfo nella Luna (1). Ma gli elementi si sono naturalmente alquanto variati; non nella Luna colloca il Milton il Limbo delle Vanità ove salgono le cose vane e transitorie, ma sul convesso del mondo; e per far vedere appunto la diversità col suo modello, Milton esplicitamente dice:

(v. 459) « not in the neighbouring moon, as some have dreamed ».

La natura di queste cose vane e transitorie è un po' diversa nei due poeti; nell' Italiano sono simboli materiali di passioni e debolezze umane (ott. 74-81): nell' Inglese sono tutte le cose incompiute e imperfette dal lato fisico e morale: così accanto ai mostri giganteschi (v. 464) ritroviamo coloro che, secondo Milton, non ebbero pienezza di mente: Empedocle e Cleom-

(1) Fin dal Rolli si trova accennata questa imitazione, e dopo di lui da molti altri i quali si sono limitati a dire che il Paradiso dei Pazzi era invenzione tratta dall'Ariosto, ma nessuno ha osservato che certamente Milton ebbe davanti il Furioso, e che questo C. 34.° dovè essere uno dei preferiti: perchè di questo canto *cita due passi* nel Trattato della Riforma della Chiesa (v. più avanti).

broto, e quindi i frati, gli eremiti, i superstiziosi che seguono ideali falsi ed erronei (v. 475-480). Così il passo assume un carattere anti-papale, ed è stato perciò soppresso in molte traduzioni italiane. E tanto più Milton dette una tale intonazione a questo luogo in quanto la ritrovava perfino nel suo modello (Ariosto, ott. 80), ove i fiori prima odorosi è poi putenti simboleggiano il dono che Costantino fece al buon Silvestro.

L' influenza di questo canto ariostesco si sente anche in seguito: Astolfo, prima di trovare il cerchio della Luna, facendo con celerità il suo viaggio verso la meta desiderata, vede da lontano un gran chiarore, e così scopre il palazzo in mezzo alla pianura, il palazzo mirabile tutto costruito di pietre preziose (ott. 51, 53). Ed anche nel Paradiso Perduto Lucifero, dopo aver visitato il Limbo, erra lungo tempo per quella regione oscura e spopolata finchè vede un edifizio grandioso

with frontispiece of diamond and gold imbellish'd.

E come l'Ariosto (ott. 53) aveva espresso per il mirabile palazzo la sua ammirazione

(Oh! stupenda opra, oh! dedalo architetto
Qual fabbrica tra noi le rassomiglia?
Taccia qualunque le mirabil sette
Moli del mondo in tanta gloria mette),

così Milton, diversamente, esprime lo stesso motivo (v. 507-08)

thick with sparkling orient gems
The portal shone, inimitable on earth,
By model or by shading pencil drawn.

Non da Erasmo da Valvasone ma dall'Ariosto direttamente ebbe Milton l' idea d' introdurre nel suo poema le artiglierie, come invenzione dei diavoli: (Li-

bro VI, 69-495): Satana ridotto a scarsità di mezzi, inventa il cannone, strumento simile all'archibugio di Cimasco (*Orlando Furioso* IX, ott. 91) era « un maledetto ordigno — fabbricato nel tartareo regno » per mano di Belzebù.

Nel principio del libro IX, Milton sostiene che un argomento cristiano è degno di poema eroico: errano — dice — quelli che credono solo materia epica le pugne dei cavalieri, le giostre, i tornei, le avventure romanzesche (v. 27-41). In questo proemio allude a Spenser, Ariosto e a tutti quei poemi romanzeschi che non godevano le simpatie del Milton.

Il concilio dei Diavoli che occupa gran parte del libro II del Paradiso Perduto ha una lontana rassomiglianza con quello del canto IV della Gerusalemme Liberata. Ma nel Tasso l'episodio è brevissimo e incidentale e privo di tutto il movimento che si trova in Milton. Abbiamo poi già visto quanto affine sia il concilio infernale di Ochino, onde si rimane dubbiosi se in questo luogo Milton abbia avuto in mente il Tasso.

Nello stesso libro I, 343 segg. le torme di angeli ribelli cha si alzano a volo per raggiungere il luogo indicato da Satana per il concilio son paragonate alle nubi delle locuste bibliche che *annerirono e coprirono di tenebre* il regno dell'empio Faraone. Analogamente il Tasso descrive le schiere dei demoni fuggenti il brando di Michele (IX, 66):

> Non passa il mar d'augei sì grande stuolo
> Quando ai Soli più tepidi s'accoglie.
> Liberato da lor quella sì negra
> Faccia depone il mondo e si rallegra.

Altre analogie col Tasso si possono trovare nella Gerusalemme Liberata VII, str. 52 e P. Lost, II v. 779; nella Ger. Lib. I, str. 7 e P. Lost III, 61; nella Ger. Lib. XIII str. 72 e P. Lost XI, 14.

Simili riscontri se ne possono fare quanti se ne vuole e i numerosi commentatori inglesi di Milton si sono sbizzarriti a trovare tra Milton e i poeti di tutto il mondo un' infinità di corrispondenze che in generale sono tutte basate sopra congetture arbitrarie.

Chi invece facesse uno studio accurato della lingua e dello stile nel Paradiso Perduto vedrebbe quanto vi si manifesti fortemente l'influenza italiana: frasi sintattiche che si staccano dallo stile comune inglese del tempo; neologismi foggiati su modelli italiani; significati speciali poetici di parole italiane trasformati di sana pianta in inglese (1).

E la natura italiana non appare forse, col suo bel cielo, con lo splendore voluttuoso del suo sole, con le dolci visioni di Fiesole, Valdarno e Vallombrosa, in tutto il poema, interrompendo le dense caligini dell'Inferno, le tenebre della Morte e del Peccato?

---

(1) Il critico Iohnson notò questa pecularità dello stile di Milton e se ne servì per biasimarlo. (Vita di Milton) (in raccolta degli *English Poets*. Vol. VII) « Milton (p. 313) essendo ben versato nella poesia italiana tolse qualcosa dai poeti italiani; e il suo desiderio di imitare la leggerezza dell'Ariosto ha sformato la sua opera col Paradiso of Fools, una invenzione non mal pensata ma troppo *ludicrous* ». « Tutte le sue opere (pag. 314) hanno un modo insolito di dizione ed elocuzione che fa sorprendere un lettore inesperto. Questa novità è stata imputata da alcuni al suo desiderio di trovare parole e concetti adeguati alla grandezza delle idee. Ma la verità è che, e nella prosa e nel verso, egli ha trasformato il suo stile con un principio perverso e pedantesco. Desiderò usare parole inglesi con un idioma straniero. — Lo stile di Milton non fu modificato dai suoi temi: ciò che si trova nel *Paradiso* si può trovare nel *Como*. *Una causa di questa peculiarità fu la sua dimestichezza coi poeti toscani*; la disposizione delle parole è, credo, spesso italiana: forse talvolta combinata con altre lingue. Di lui si può dire che ha formato ciò che Butler chiama un dialetto babilonico, barbaro e duro, ma grazioso. »

Iohnson biasimò poi anche il sonetto fatto all' uso italiano e il verso sciolto.

Questa singolarità dello stile di Milton fu osservata anche in Italia: in una lettera introduttiva, inserita dagli Accademici della Crusca nell' edizione delle *Poesie Italiane* di Thomas J. Mathias (Napoli, 1825, Tomo I, pag. 19) è detto, molto brevemente, che Milton confuse l' indole della sua propria lingua colla nostra, sicchè certi passi sembrano « svolti e dettati da animo e da cuore italiano ».

E l'aria fresca che spira sulla cima degli alberi nelle mattinate serene dell'Eden, non fece ripensare il Poeta ai boschi lussureggianti e gentilmente selvaggi che aveva veduti in Toscana? Non tutto il Paradiso Perduto è coperto dall'ombra tetra del Diavolo insidiante la felicità e la pace della terra, pur allora creata: la Luce, la *Santa Luce* domina sovrana nei cieli e squarcia le cieche voragini del Caos. E se nel cuore dell'uomo, dopo una giornata splendida di quiete beata e di calma suprema, cala, densa e fitta, la notte caliginosa del peccato e del rimorso, il cuore del Poeta s'inalza fino alle vette più pure e inaccessibili dell'ideale, e batte di speranza e pulsa d'amore, all'appressarsi della sua Musa. Solo il peso degli anni e il *cold climate* (P. Lost. IX, 44) della sua patria brumosa turbavano il Poeta e lo facevano dubitoso se il poema divino raggiungesse la fine. In queste due parole *cold climate,* (e tale timore Milton espresse anche nel trattato *Reason of Ch. Gov.* Libro II), io sento l'aspirazione per un cielo più clemente e più azzurro, una di quelle nostalgie dell'Italia che assalgono a quando a quando i poeti inglesi, come Keats che, mentre ammirava le bellezze naturali della sua patria, sentiva un « languido desiderio pei cieli italiani » (1).

II. — IL PARADISO RICONQUISTATO.

Si crede da alcuni che il *Paradise Regained* corrisponda idealmente alla *Gerusalemme Conquistata,* sia cioè un prodotto tardo e stanco, dovuto alla riflessione critica e all'incontentabilità dell'autore. Invece, tra

(1) Certe false sovrabbondanze di colorito che si riscontrano nel Paradiso Perduto hanno la loro origine in questo gusto italianeggiante di Milton. L'arrivo trionfale del Figlio divino (Libro VI) sopra un carro immenso, seguito da altri infiniti carri con personaggi allegorici, in mezzo a grida fragorose e tumultuose, non somiglia a un intermezzo spettacoloso del teatro italiano del '500?

queste due opere io credo che esista una differenza sostanziale: la Gerusalemme Conquistata è veramente un rifacimento sterile e inutile dell'altro grandissimo Poema: invece il *Paradise Regained* è la derivazione logica, necessaria del *Lost*. L'autore che aveva scritto il *Paradiso Perduto* volle col *Riconquistato* compiere l'opera a cui s'era accinto. E ciò si dimostra facilmente. Alla fine del *Paradise Lost* (Libro X) è detto che i demoni, dopo la caduta dell'Uomo, eserciteranno il loro dominio nell'aria come spiriti e domineranno in tal modo la Terra e le creature umane. Questo concetto si ritrova nel *Paradiso Regained*. (I, v. 44-55) in modo che l'intervallo tra i due poemi è rappresentato appunto da questo dominiodei diavoli. Nella protasi del *Regained* è affermato esplicitamente il collegamento col *Lost*. Inoltre al v. 150 segg. (Libro I, *Paradise Regained*), Dio, parlando a Gabriele suo messaggiero, dice che esporrà Cristo alla tentazione di Satana: tanto è sicuro che resisterà e così Satana potrà vedere che Dio riesce a creare un essere capace di resistenza alle sollecitazioni diaboliche. Ed è sottinteso questo pensiero: « non come Adamo ed Eva che il Diavolo vinse facilmente ». Dunque il *Paradise Regained* è la rivincita intera e completa del Bene sul Male e calma lo squilibrio di affetti e di commozioni prodottosi nel *Paradise Lost*, nel quale il vero vincitore appare, ed è, Satana.

Ciò premesso, quantunque il poema segua strettamente il racconto biblico di Matteo, pure contiene qua e là traccie italiane: Gabriele, al quale Dio si rivolge di preferenza tra tutti gli angeli per annunciare che esporrà Cristo alla tentazione, fa ricordare il Tasso (ott. 11 C. I); e una frase del Tasso è pure riportata tale e quale dal Milton nel I libro (v. 42 *a glomy consistory — and them* etc. (v. Tasso IV, 2) *concilio orrendo* — entro la regia soglia.

Il ricordo di Angelica « the fairest of her sex » (P. Reg. III, 37) si deve all'Ariosto: e in principio del canto IV (v. 57) v'è un accenno a un teloscopio fantastico usato da Satana, da mettersi in relazione con i numerosi passi di impressioni galileiane già esaminate. Infine un ricordo della lirica petrarcheggiante è il v. 1697:

Like that bird (la Fenice) in the Arabian woods embost.

III. — LE OPERE IN PROSA.

Gli elementi italiani sono abbondantissimi nelle numerose opere in prosa di Milton; tutto quello che abbiamo già visto si riferisce al viaggio in Italia: qui spigoleremo attraverso i trattati politici e religiosi.

Nel *Trattato della Riforma della Chiesa* in Inghilterra, Milton, oltre a suffragare con versi di autori italiani le sue accuse al potere temporale della Chiesa, dice male anche dei Gesuiti « io ho udito dirlo da parecchie donne e uomini colti in Italia (P. W. I pag. 20) (1). In questo trattato cerca sfoggiare le sue conoscenze di lingua italiana e dei termini più moderni di essa: dice di Macario che « sarebbe un φιλόκαλος cioè *un virtuoso* (dicono gli italiani), un amante di eleganza » (Pr. W. p. 13). Nella fine del libro si trova un notevole accenno dantesco; come esempio di corruzione porta « *Simon Magus* (pag. 28): la perorazione poi è biblica, enfatica, con imagini grandiose ed ha un vero e proprio colore dantesco: Milton denunzia la corruzione della chiesa nella quale « i nemici di Dio si sono valsi di tutte le malizie del gran *drudo*; ma Dio spazzerà via i suoi nemici e allora giorni solenni di festa saranno celebrati

(1) Nell'*Apology for Smectynuus* (p. 111) rincara la dose contro i Gesuiti italiani. « Io piuttosto credo, come ho udito e osservato, che un gesuita italiano quando scrive non è mai nulla (is over nought) anche se sia nato e cresciuto in Firenze. »

e cantati in mezzo agli inni e agli alleluja dei Santi ». A Dante ci riconduce anche la traduzione del secondo Salmo (fatta nell'Agosto 1653) in terzine. Riporto le due ultime per far sentire con quanta semplicità ed efficacia Milton contrasse la poesia biblica entro le *schrechlichen* Terzetten (per dirla con Heine) di Dante.

— And now be wise at lenght, ye kings averse
Be taught, ye judges of the earth: with fear
Jehovah serve, and let your joy converse

— With trembling; kiss the Son, last he appear
In anger, and ye perish in the way,
If once his wrath take fire like fuel sere,

— Happy all those who have in him their stay.

La fine della *Defensio Secunda* (preziosa fonte di informazione per il viaggio in Italia (v. cap. 2°) è una vibrata apostrofe contro gli ignavi e i corrotti. A questi Milton fa intravedere le paurose conseguenze che porterebbe seco la perdita della libertà, e non sa trovare esempio più calzante dell'Italia. « Sed liberare vos denuo tam facile corruptos nemo, ne Cromvellus quidem, nec tota, si revivisceret, Brutorum natio liberatorum aut si velit possit aut si possit velit ». Ai popoli caduti in servitù è impossibile riconquistare la libertà: « Id quod Romanis etiam antiquis luxu jam fractis ac diffluentibus persaepe accidit; recentioribus multo magis: cum longo post tempore Crescentii Nomentani auspiciis et postea duce *Nicolao Rentio* qui se tribunum plebis nominaverat, antiquam renovare gloriam Romanam et republicam restituere affectarent ». (Pr. W. II, p. 401-02).

IV. — IL TRATTATO SULL' EDUCAZIONE.

Il Trattato *Of Education* (1644-45) offre campo a parecchie osservazioni. È composto sotto l'influenza delle idee pedagogiche di Comenio, slavo protestante moravo. Comenio era partigiano dell' insegnamento oggettivo, voleva le scuole bene arieggiate, dava larga importanza agli esercizi fisici; queste idee in Inghilterra, ove avevano avuto tanto favore le teorie pedagogiche del nostro grande Vittorino da Feltre, trovarono facilmente terreno adatto a svilupparsi. Milton, nel suo breve trattato, segue in gran parte le idee di Comenio. Propugna poi l' insegnamento delle lingue straniere come mezzo per accrescere le cognizioni degli alunni, e dice che bisogna scegliere fra esse quelle più adatte a tale scopo. Ora, secondo Milton, lingue siffatte sono il greco, il latino, l' *italiano*, l' ebraico, (appunto quelle che furono oggetto di studio per Milton, nella sua prima giovinezza). In questo trattato è esposto anche il programma particolareggiato degli studi da farsi: l'*Italiano* è assegnato alla terza classe, (per i giovanetti dai sedici ai diciannove anni di età). Milton avverte che la lingua italiana deve essere insegnata avanti l' Ebraico, nella prima parte del corso *in qualche ora non stabilita dall'orario (odd)*: non specifica autori nè grammatiche. In questa classe le letture poetiche e oratorie devono consistere in commedie Greche, latine e *Italiane* scelte con circospezione e in qualche tragedia classica. Per il 4° corso (età 19-21 anno) si devono insegnare Logica, Rettorica, Poetica: per Poetica s' intende « quell' arte sublime che nella Poetica di Aristotele, in Orazio e nei commentari italiani del Castelvetro, del Tasso, del Mazzoni e

di altri, insegna quali sono le leggi dell' Epica, della Drammatica, della Logica (1).

Nelle *Considerations touching the likeliest Means to remove Hirelings out of the Church* (1659), sono citate in italiano due disposizioni ecclesiastiche del Concilio di Trento. (P. W. I p. 625).

V. — LA STORIA DI MOSCOVIA E PAOLO GIOVIO.

Per la *History of Moscovy* Milton si servì di relazioni inglesi: quindi ebbe un grande vantaggio sul Giovio autore anch' esso di una Storia della Moscovia. Quest'opera miltoniana (abbastanza breve) è divisa in 5 capitoli: i primi tre sono una breve descrizione della Moscovia e della Samoedia, Siberia, Tingoesia e del Catai: il quarto fa la storia della Moscovia, il quinto narra le scoperte dai viaggiatori inglesi in Russia dal 1553 al 1604.

Il lavoro del Milton è diverso da quello del Giovio (2). Questi, servendosi delle conversazioni avute con Demetrio, ambasciatore slavo venuto a Roma, insiste specialmente sui progressi del Cristianesimo in quelle lontane regioni e riporta anche alcune lettere di Basilio,

---

(1) Prose Works. I, pag. 145-146. (Mi son servito per questo trattato anche dell'edizione *English Prose Writings of John Milton*, London, 1889). Nell'*Of Education*, Milton dà prova di intendimenti larghi e liberi alieni da qualunque pedanteria. Vuole che la casa scolastica sia *spacious* (pag. 801, edizione 1889) e unicamente riservata alle cure dell' insegnamento... Ma oltre il lavoro teorico, vuole che nella bella stagione, gli scolari sieno condotti ad ammirare la natura e a vivere una vita libera e gioiosa. Si legga e si ammiri questo passo (p. 807): « In those vernal seasons of the year, when the air is calm and pleasant, if were an ingiury and partahe in her rejaicing with heaven and earth... Sometimes taking sea as far as to our navy, to learn there also what they can in the practical knowledye of sailing and seafight ».

(2) Pauli Jovii Novocomensis Episcopi Nucerini Descriptiones. Basilaee. Anno Salutis humanae MDLXXVIII (pag. 82 segg.).

Granduca di Moscovia a Clemente VII. In quanto al metodo tenuto, il Giovio prima descrive la posizione geografica della Moscovia propriamente detta; passa poi a dar notizie curiose e un po' fantastiche talvolta, (specialmente per quello che riguarda i Lapponi e i Pigmei) sui costumi, la religione e l'esercito dei Moscoviti e dei popoli immediatamente limitrofi. Termina con brevi notizie storiche sui principi e sulla corte di quella regione. Quest'ordine tenne anche Milton, ma per trattare un tema molto più vasto. Egli descrive non solo la Moscovia ma tutte le regioni ad Est di essa fino alle più remote, abbondando di notizie fantastiche rispetto ai popoli dell'Estremo Oriente. Il Giovio invece si era limitato a dire, parlando della frontiera orientale: «Hordarum infinitum prope numerum esse constat quippe Tartari ad Cathayum usque celeberrimam in extremo ad Orientem Oceano civitatem, latissimas solitudines tenent» (p. 85). Queste solitudini il Milton invece descrive accuratamente e dà particolari curiosi, specialmente sulla città imperiale del Catai, « tutta bianca, con alte torri, con circuito di quattro miglia, in mezzo alla quale sorge il castello del sovrano tutto di magnete ». Viene poi a fare una storia particolareggiata della Moscovia e dei suoi principi: infine dà notizia delle varie esplorazioni compiute da alcuni viaggiatori inglesi.

Leggendo l'elegante saggio del Giovio si ha l'impressione di una bella opera letteraria, perfetta, levigata, tutta classica: leggendo la *History of Moscovy* sentiamo di essere di fronte a una monografia fatta con intenti più ampi, direi quasi, moderni (1).

---

(1) Parlando dei Tingoesi, Milton li paragona ai guzzuti delle nostre Alpi. « Are a very gentle nation, they have great swoln throats, like those in Italy that live under the Alps ». (Pr. W. II vol. p. 152).

VI. — LE LETTERE DI STATO.

In un lavoro che cerca di notare tutte le relazioni tra Milton e cose e fatti italiani, non devono passare inosservate le numerose Lettere di Stato, scritte dal Poeta, quando era segretario latino prima di Oliviero Cromwell e poi di Riccardo. Numerose sono quelle indirizzate a Ferdinando II di Toscana, col quale l'Inghilterra aveva rapporti cordialissimi; per l'amicizia commerciale (20 Gennaio 1652); per un ringraziamento per aver protetto le barche inglesi a Livorno (29 Luglio 1652); altro ringraziamento per lo stesso motivo (2 Settembre 1652); per la restituzione di un bastimento livornese catturato dagli inglesi (9 Novembre 1652); per la punizione di un ufficiale inglese che aveva commesso violenze a Livorno (14 Dicembre 1652); per nna richiesta di estradizione di un cittadino inglese (Settembre 1657); per un ringraziamento al Granduca che aveva aderito alle richieste dell'Inghilterra (Dicembre 1657); in favore di un inglese perseguitato a Livorno (7 Aprile 1658); per lo stesso motivo (Maggio 1658 - Aprile 1659).

Tre lettere sono dirette al Doge di Venezia (29 Dicembre 1652, Febbraio 1653, Ottobre 1657) e richiedono protezione per alcuni mercati inglesi trafficanti negli stati della Repubblica (1).

Nel compilare queste lettere Milton non avrà provato soverchio entusiasmo; ma in quella al Duca di Savoia per i Valdesi, abbiamo già visto che il segretario latino per gli affari esteri si ricordò di essere un poeta.

---

(1) Masson. pag. 480 segg. vol. IV, p. 372 segg. vol. V e p. 589 id.

VII. — ACCENNI A DANTE, PETRARCA, ARIOSTO.

Le numerose letture di autori italiani fatte da Milton durante il ritiro a Horton e specialmente più tardi, cessate le cure tumultuose delle battaglie politiche, lasciarono traccie esplicite nelle sue opere.

Milton conobbe e ammirò il poema di Dante e gli piacquero soprattutto la fiere proteste dell'Alighieri contro l'autorità terrena della Chiesa. Un passo molto interessante per questo soggetto si trova nel *Trattato della Riforma in Inghilterra* (1). « Io vi porterò l'opinione di tre fra i più famosi uomini per ingegno e dottrina dei quali la moderna Italia si possa vantare, ed è un'opinione accettata da uomini professanti la fede romana, che Costantino ha rovinato tutto nella Chiesa: Dante, nel suo 19° Canto dell'*Inferno* ha questo passo che io vi renderò in verso sciolto inglese:

> Ah! Costantine! of how much ill was cause
> Not thy conversion, but those rich demains
> That the first wealthy Pope receiv'd of thee!

L' influenza dantesca su Milton si può osservare in vari punti dell'opera Miltoniana (v. p. 73). Che avesse buona conoscenza della Commedia si ricava anche da ciò: che ebbe familiare un episodio minore come quella di Casella (Son. XIII) e che sapesse quanto grande sia stimato l'Alighieri lo mostra il fatto che dovendo citarlo, non trova altra espressione che *illum Dantem* (II, pagine 571) (2).

---

(1) Prose Works. Volume I pag. 10. Londra 1753. (Bellissima edizione in due volumi contenente 4 ritratti di Milton). Per solito i passi inglesi li riferirò tradotti, quelli latini nel testo originale.

(2) Il parallelo tra Dante e Milton è uno dei più comuni. Il parallelo è un genere letterario molto comodo e si può adattare a tutti gli autori e a tutti i gusti. Ma fra Dante e Milton non so trovare punti di contatto. Un'os-

Certamente più familiari a Milton furono il Petrarca e l'Ariosto. Nello stesso passo del Trattato della Riforma in Inghilterra, dopo aver parlato di Dante, così prosegue: « E Petrarca lo segue (Dante) nello stesso pensiero nel suo 108° Sonetto che è stato tolto via dall' Inquisitore in alcune edizioni: parlando del romano Anticristo come impinguato da Costantiuo:

Founded in chaste and humble poverty
'gajnst them that raised the dost thou lift thy horn,
Impudent whore? where hast thou placed thy hope?
In thy adulterers, or thy ill-got wealth?
Another Constantine come not in haste.

Nell' « Apology for Smectymnus », parlando di ipocrisia accusatrice, dice « così un pazzesco frate in una barbara declamazione accusò il Petrarca di bestemmiare perchè aveva disprezzato i vini francesi » (I, p. 119). E l'autorità del Petrarca doveva sembrare al Milton di molto peso perchè non si stanca di citarlo in questioni storiche e religiose: (I, p. 17) parlando della chiamata di Pipino da parte dei papi e della donazione, accenna a Chaucer « oltre Petrarca già citato ».

Anche l' Ariosto gli fornì citazioni contro il potere temporale della Chiesa Romana (nel passo citato Della Riforma in Inghilterra) (p. 10) « Ariosto di Ferrara, dopo questi due per il tempo ma uguale per fama, condotto dallo scopo del suo poema in un aggrovigliato intreccio per far ricuperare a Orlando suo protagonista

---

servazione generale che si può fare è questa: l'ambiente soprannaturale nel quale si svolge la Commedia divina è lucidamente espresso in imagini chiare, determinate, visibili: il poema miltoniano si aggira invece entro termini di luogo e di spazio infiniti, incommensurabili, misteriosamente invisibili. Sono due menti, due anime, due modi di concezione artistica diversi. Questa osservazione generale si applica ai particolari: così Milton col libero verso sciolto scioglie ogni freno alla sua poesia: Dante racchiude il suo pensiero entro le compatte terzine.

i perduti sensi porta Astolfo, il cavaliere Inglese, fin dentro la luna, dove S. Giovanni, come l'autore finge, lo incontra (c. 34).

> And to be short, at last his guide him brings
> Into a godly valley, where he sees
> A mighty mass of things strangely confus'd
> Things that on earth were lost, or were abus'd.

E fra queste cose, udite quello che egli vi trovò, sotto la guida dell' Evangelista.

> Then past he to flowry mountaine green
> Which once smelt sweet, now stink's as odiously:
> This was that gift (if you the truth will have)
> That Costantine to good Sylvestro gave » (1).

VIII. — IL DAVANZATI

C'è una prova positiva per asserire che Milton conobbe lo *Scisma d' Inghilterra* del Davanzati e posso dire anche quale fu l'edizione ch'egli ebbe sott'occhio.

Nel grande e generoso trattato *Areopagitica* per la libertà di stampa, Milton mostra ai *Lords* e ai *Commons* quale trista condizione fu creata per la libertà del pensiero in Italia dopo il Concilio di Trento. « La loro ultima invenzione, (p. 153) fu di ordinare che nessun libro e opuscolo potrebbe essere stampato (come se avessero da S. Pietro ereditato anche le chiavi della stampa oltre quella del Paradiso) ammenochè non fosse approvato e licenziato dalle mani di due o tre frati. Per esempio: (riporto in inglese).

(1) Da questo passo si vede che Milton faceva restrizione sul valore del poema epico romanzesco, notando che l'Ariosto si trovava ridotto in un nodo aggrovigliato.

Let the cancellor Cini be pleased to see if in this present work be contained aught that may withstand the printing. Vincent Rabatta, vicar of Florence. — I have seen this present work, and find nothing. Niccolò Cini, chancellor of Florence. — Attending the precedent relation, it is allowed that this present work of Davanzati may be printed. Vincent Rabatta. It may te printed. Friar Simon Mompei d'Amelia, Chancellor of holy office in Florence ».

Poi riporta altri due *imprimatur* romani.

Quelli fiorentini si riferiscono allo Scisma d'Inghilterra del Davanzati, nell'edizione di Massi e Landi, uscita a Firenze nel 1638, precisamente l'anno del soggiorno di Milton in Firenze. E che egli cercasse quel libro è troppo naturale, dato il soggetto così interessante per lui.

L'opera fu dedicata dagli stampatori a Ferdinando II di Toscana (1); nell'ultima pagina (p. 204) si trovano gli *imprimatur* riportati in inglese da Milton.

« Il Signor Canonico Cini si compiaccia di vedere se nella presente opera si contenga cosa che repugni allo stamparla.

Vinc. Rabatta, Vic. di Fiorenza.

Ho veduto le presenti operette... e non ci ho trovato cosa che sia contro la fede Catolica o buoni costumi, e in fede ho fatto la presente: questo dì 2 luglio 1636 in Firenze.

Niccolo Cini Can. Fiorentino

Attesa la predetta relazione concedesi che le presenti operette si stampino... Vinc. Rabatta.

Si può stampare. Fra Simone Mompei d'Amelia Cancelliere del Sant' Uffizio di Firenze ».

---

(1) *Scisma d' Inghilterra*, con altre operette del Sig. Bernardo Davanzati. In Fiorenza. Nella Nuova Stamperia di Massi e Landi, 1678. (Vi è premessa una vita dell'autore scritta da Francesco Rondinelli e dedicata a Filippo Pandolfini).

IX. — IL PULCI, L' ARETINO, IL GIOVIO, IL SARPI.

Nello stesso trattato *Areopagitica* vi è un passo (anche questo non mai prima d'ora ricordato) dal quale si vede che Milton ebbe conoscenza del Pulci. Parlando di S. Girolamo che lesse Cicerone ed ebbe il sogno famoso, Milton osserva che S. Girolamo era degno di scusa e di perdono perchè infin dei conti aveva letto un autore serio (grave Cicero) e quando poco tempo innanzi aveva letto lo scurrile Plato, nessuno l'aveva rimproverato; inoltre, tanti antichi padri erano invecchiati in questi studi senza la censura di una tale ammonitrice apparizione, (without the lash of such a torturing apparition) « tanto più che Basilio insegna quanta utilità si può prendere dal Margite, un poema eroi-comico, non più esistente ora, scritto da Omero; e perchè no, allora, anche dal Morgante, un romanzo italiano dello stesso tipo? (and why not then of Morgante, an Italian romance much to the same purpose?) » Passo notevole questo, in quanto fa vedere che le cognizioni del Milton rispetto alla letteratura italiana erano particolareggiate assai; ed è un'altra prova per mostrare di quanta fortuna abbia goduto sempre in Inghilterra l'indimenticabile poema del Pulci, prima ancora di colpire così fortemente la mente di Giorgio Byron.

Milton ebbe orrore dell'Aretino ma il giudizio che ne dette è forse derivato non dallo studio diretto delle sue opere, bensì dalla cattiva fama onde fu circondato sempre il conosciutissimo scrittore; (I, p. 156) parlando di autori perversi, dice: (nello stesso Trattato *Areopagitica)* « Come forse fece quel Petronio che Nerone chiamò suo Arbitro, il maestro delle sue dissolutezze: e quel famoso ribaldo d'Arezzo temibile eppure caro ai cortigiani Italiani (as perhaps did that Petronius, whom Nero called

his Arbiter, the master of his revols; and that notorious ribald of Arezzo, dreaded, and yet dear to the Italian courtiers) (1) ».

Paolo Giovio invece fu conosciuto benissimo da Milton. Nella prefazione alla *Storia della Moscovia*, (II, p. 145), esponendo gli intendimenti della sua opera, Milton riconosce di avere avuto a predecessore Paolo Giovio; ma dice di essersi accinto ugualmente all' impresa perchè la Moscovia fu scoperta in gran parte da inglesi e quindi potè servirsi di varie relazioni di ambasciatori e viaggiatori (2).

È naturale che Milton apprezzasse fra Paolo Sarpi, specialmente a motivo delle sue relazioni con Wotton e col Diodati di Ginevra; ma non sappiamo se conoscesse gli scritti di lui perchè troppo vago è l'accenno (I p. 19): « Padre Paolo, the great Venetian antagonist of the Pope ».

Se il Milton riportò e sempre ricordò con compiacenza gli elogi dei mediocri letterati conosciuti nelle accademie di Firenze e di Roma, non si deve credere per questo che non ne ignorasse la scarsa importanza e non conoscesse la decadenza della letteratura italiana di quel tempo. Nell'epistola al Manso chiama *prolixus* il Marino « Dum canit Assyrios divum prolixus amores... » E nel trattato *Areopagitica* (I, p. 163), nella prefazione ai Lords e ai Commous, per persuaderli maggiormente a concedere la libertà di stampa, mostra loro le deplorevoli condizioni dell' Italia e della sua letteratura:

---

(1) L'Aretino fu molto noto e letto in Inghilterra: la sua influenza si può riscontrare specialmente nella prosa satirica di Robert Greene e di Thomas Nash, detto appunto l'*Aretino inglese*. In altri scrittori come Marston, Lodge, Guilpin l'Aretino è spesso citato con l'appellativo di *luridо* e simili aggettivi.

(2) Per le relazioni tra il lavoro del Giovio e quello del Milton si veda a pag. 76 segg.

« Quando io mi trovai fra i loro dotti (perchè ebbi questo onore) fui felicitato per esser nato in un paese di filosofica libertà, come credono sia l'Inghilterra, mentre essi non possono fare altro se non piangere la servile condizione nella quale la coltura si è ridotta fra loro: per questo si è offuscata la gloria degli ingegni italiani (this was it which had dampt the glory of Italian wits) e niente vi è stato scritto da parecchi anni, altro che adulazione e meschinità: (nothing had been there written now those many years but flattery and fustian) ».

Se dunque Milton potè conoscere le vere condizioni della nostra letteratura nel '600, una informazione riassuntiva di tutto il movimento letterario non la ebbe e rivolgendosi al Buonmattei (II, p. 571) nella nota lettera lo pregava appunto a scrivere una specie di sommario degli scrittori più recenti (1).

L'ammirazione del Milton per il Tasso è stata oggetto di studio in un altro capitolo come pure sono state esaminate le relazioni tra il Poeta inglese e gli scrittori italiani ch'egli conobbe durante il viaggio in Italia.

---

(1) Non sarà poca la gloria, scrisse Milton al Buonmattei « si in tanta Scriptorum turba commonstrare separatim non grababere, quis post illos decantatos Florentinae linguae auctores poterit secundas haud incuria sibi asserere, quis in Historia nobilis... ». Nella stessa lettera Milton si vanta di poter leggere nel testo italiano Dante e Petrarca: « Possum tamen ad illum Dantem et Petrarcham aliosque Vestros compluscules libenter et cupide commessatum ire; nec me tam ipsae Athenae Atticae cum illo suo pellucido Ilisso nec illa vetus Roma sua Tiberis ripa retinere valuerunt: quin saepe Arnum vestrum et faesulanos illos colles invisere amem ».

CAPITOLO SETTIMO

Milton e la Musica italiana

Il padre di Milton fu, com' è noto, un abile musicista e ispirò a suo figlio un amore ardente e indefesso per la musica. La musica ebbe su Milton sempre più attrattiva che le arti plastiche: quando ancor giovane, Milton compose i primi lavori poetici, l' amico Henry Lawes Larves gli prestò le sue note musicali, e la gratitudine di Milton verso di lui è manifestata nel Sonetto, già esaminato al Lawes. Sebbene il poema di Dante fosse caro e familiare all' autore del Paradiso Perduto, gli accenni e i ricordi espliciti nelle sue opere non sono certo, come si è già visto, molto numerosi; eppure uno di questi si associa a un caratteristico episodio musicale del poema divino; episodio che nell' inglese assume l' aspetto di profetico vanto; come Dante e Casella furono amici, così saranno ricordati dai posteri Milton poeta e Lawes musicista.

L' Ode *At a solemn Musick,* ode importante per la genesi del *Paradise Lost,* è un modello caratteristico dell' intonazione religioso-musicale che assunse il pensiero poetico di Milton. In essa non si possono non ammirare i brevi tocchi che descrivono i lucenti serafini con le trombe angeliche e i cherubini colle immortali arpe d' oro (v. 10-14) e la gravità dei toni

riconduce involontariamente al pensiero il suono dell'organo. L'organo fu davvero lo strumento prediletto da Milton onde fin nelle grandiose scene infernali, trasse da esso comparazione (Par. Lost. I, v. 708), e l'organo egli prescrisse nei programmi musicali da lui tracciati nel libro *Of Education,* come incitatore di nobili affetti (ediz. cit. pag. 306). Inoltre, dal *Penseroso* ricaviamo che l'organo faceva andare Milton in *extasies* e gli portava dinanzi agli occhi « tutti i cieli » (Penseroso v. 160-166). (1)

La musica inglese era stata nel secolo d'Elisabetta sotto l'influenza degli italiani e tale influenza continuava anche a tempo di Milton; i numerosi madrigalisti brittanici imitavano le ariette leggere degli italiani; i nostri musicisti si recavano in Inghilterra e vi facevano fortuna; il corpo musicale di Corte contava sempre tra i suoi membri molti italiani. Agli inglesi di quel tempo non piaceva molto l'arte austera del nostro Palestrina; i musicisti più in voga del secolo elisabettiano William Byrd (questo padre della musica inglese), Morley, Dowland inglesizzavano le arie italiane (2), Byrd subì l'influenza speciale dell'Italiano Alfonso Ferrabosco che godè molta reputazione presso Elisabetta e vi si affermò valente compositore di madrigali (3).

Il genere dominante di musica non doveva essere dunque molto gradito a Milton: ma suo padre era appunto compositore di madrigali; e poi Milton dava alla musica un valore superiore morale e metafisico. Se il Palestrina non piaceva agli inglesi del tempo di Elisa-

---

(1) Si veda per questo anche la poesia *Hymn-on Christ's Nativity* v. 130.

(2) V. Farinelli. *Giornale storico della Letteratura Italiana* 1904 p. 393 (recensione del libro dell'Einstein. The Italian Renaissance in England).

(3) G. P. E. Arkwright. Rivista musicale italiana. IV fasc. I — Le lettere del Ferrabosco ivi riportate sono piene di concetti rigonfi e di fitte allusioni mitologiche. « Così negletta è la bontà di questo secolo, il vizio desto con gli occhi di Argo e la virtù ciclopa sonniferando nel mortale letargo ».

betta e dei tempi successivi, il gusto mutò più tardi e il Haendel riuscì a imporsi all' ammirazione del popolo britannico, il Haändel che ricercò come fonte ispiratrice della sua musica appunto un' opera di Milton, il Samson Agonistes.

L' amore adunque che Milton ebbe per la musica non poteva farlo rimanere indifferente in un paese come l' Italia: abbiamo già visto che da Venezia spedì in patria due casse piene di libri e di musica italiana del tempo. Ma accenni precisi o anche allusioni dirette in fatto di musicisti italiani non se ne trovano in nessuna sua opera; ed è inutile ed impossibile far congetture per trovare gli autori da lui preferiti o da lui conosciuti. Resta il fatto che le pagine musicali le quali rallegrarono il grande cieco nella sua solitaria vecchiezza furono in maggioranza di autori italiani.

Il Phillips, suo nipote, dette il nome di alcuni autori contenuti in quelle casse e disse che v' erano testi del Marenzo, del Vecchi, del Monteverde e di altri (1). La musica di Luca Marenzo, così tenero e appassionato madrigalista, avrà fatto ricordare a Milton il gusto predominante tra i suoi compatriotti; e Orazio Vecchi, benchè morto da 33 anni, aveva lasciato fama sì bella che era ben degno di essere studiato da Milton. Non è supponibile poi che quelle casse non contenessero lavori degli altri più celebri musicisti del tempo; e il suo fervido protestantesimo non avrà impedito a Milton di gustare la profonda tristezza dei Miserere delle Messe di Orazio Benevoli e dell'Allegri, nel 1638 allora viventi e celebri. E la nuova musica drammatica dei primi del secolo (Del Cavalieri, Peri, Caccini) avrà trovate posto nelle provviste fatte da

(1) V. Masson. I pag. 777.

Milton; nè da lui sarà stato dimenticato il celebre organista, Claudio Merula.

Il Liebert negli Studi sulla storia dello spirito inglese (1) notò che la Musica era considerata da Milton come l'arte espressiva del mondo cristiano, adattissima ad elevare l'animo. Invece nei suoi scritti non fa mai menzione di pittura o di scultura, quantunque affini al Paradiso Perduto siano le concezioni di Michelangelo e le pitture bibliche di Raffaello (2).

Milton non curò affatto i grandi monumenti dell'arte italiana del rinascimento che pur dovevano colpirlo e nemmeno cercò di conoscere l'arte contemporanea. Perchè nel 1638-39, quando Milton girava il suo sguardo curioso e avido sugli uomini e sulle cose d'Italia, le arti belle contemporanee non erano davvero in uno stato di decadenza; se il grande genio del Bernini non si era esplicato in tutta la sua potenza, l'architettura barocca grandiosa e imponente, atta a fermare l'ammirazione era già ben rappresentata in Italia da Carlo Maderno e dagli altri seguaci di Michelangiolo. E già dal 1625 il Bernini aveva compiuto il famoso gruppo Apollo e Diana, di una correttezza veramente classica. Ma nella prima metà del secento specialmente la pittura era sempre a grande altezza; e può destar meraviglia che il Milton non abbia avvertito (e ricordato in qualche luogo delle sue opere, così piene di accenni italici) che in quell'Italia da lui visitata con tanto amore ed entusiasmo, vivevano ar-

---

(1) Citato in Stern, op. cit. Vol. I pag. 285.

(2) Lo Chateaubriand non si peritò di ammettere che Milton ebbe in mente le opere di Raffaello e Michelangiolo « Tous ces Esprits d'une varieté et d'une beautè infinies, ont l'air d'être peints, selon leurs caractères, par Michelangiolo et Raphaël, ou plutôt on voit que Milton les a vêtus et réprésentés d'après les tableaux de ces grandes maîtres: il les a transportés de la toile dans la poesie, en leur donnant, avec le secour de la lyre, la parole que le pinceau avait laisseé muette en leurs lèvres ».

tisti come i Caracci, come il Reni, doloroso e dolce poeta della pittura, come il pensieroso Domenichino, come il grazioso Albani, il versatile Salvator Rosa. E nomi illustri allora, come quelli del Borromini e dell'Algardi, non hanno colpito per nulla la mente di Milton. Ma la meraviglia scompare ove si pensi che la pittura e la scultura, arti essenzialmente di forma e di intonazione schiettamente cattolica, non potevano piacere a uno spirito come quello di Milton pieno di rigorismo protestante e di mistiche aspirazioni (1).

Concludendo, solo per la musica italiana abbiamo testimonianza, sia pure vaga, dell' interessamento del poeta inglese.

---

(1) Quasi tutti i viaggiatori del secolo XVI (Holy, Thomas etc.) parlano qualche volta dell' architettura e della scultura antica, ma non mai, salvo rarissime occasioni, dell'arte contemporanea. (Einstein, op. cit. p. 148 segg.)

CAPITOLO OTTAVO

Milton nella Critica italiana.

I.

Prima della famosa critica al Paradiso Perduto fatta dal Voltaire nel suo Saggio uscito per la prima volta in inglese nel 1726 (e al quale rispose il Rolli), i critici italiani non si erano occupati di Milton e ne avevano avuto solo scarse notizie.

Anton Maria Salvini, che fu dei primi in Italia a studiare la lingua inglese con intendimenti letterari ed ebbe relazioni d'amicizia col Mason e con altri inglesi, intuì che la letteratura inglese rappresentava una forza nuova nella letteratura europea classicheggiante (1),

(1) Nell' ottobre 1713 scriveva allo scultore Montauti « Gli Inglesi, nelle tragedie, non sono così prolissi nè fanno soliloqui troppo lunghi; sono più sostanziali... onde un Inglese Poeta ebbe a dire che un concetto Inglese d'un verso avrebbe empiuto più carte in poesia dei Francesi ». *Prose Fiorentine.* Vol. II parte IV pag. 185-188. Allo stesso (17 Nov. 1713) « Ultimamente mi son dato all' inglese e mi diletta e mi giova assaissimo. E gli Inglesi, essendo nazione pensativa, inventiva, bizzarra libera, franca io ci trovo ne' loro libri di grande vivacità e spirito. (id.) — (1 Nov. 1722) « Qui feci Toscane due tragedie inglesi, la Bella Penitente e Giovanna Shore. (18 Giugno 1718). « È certo che sono ingegni bizzarri, inventivi straordinari e mi meraviglio come, avendone studiato poco, a ogni modo ne sappia.. »

Anton Maria Salvini tradusse il Catone dell'Addison e lo pubblicò a spese di Daniello Gould, segretario dell' inviato di Inghilterra in Toscana, Enrico Newton, (V. Lettere del Magalotti, Firenze, Manni, 1736, p. 211).

Ed appunto quelle libere doti per cui il Salvini ammirava le opere inglesi dovevano poi costituire i difetti principali che altri italiani avrebbero rimproverato al Milton. La Toscana fu il primo paese nel quale, quando nulla o quasi sapeva di letteratura inglese in Italia, si traducessero o si leggessero gli autori britannici (1). E fu un Toscano colui che per il primo in Italia volse la sua attenzione al « Paradiso Perduto » e si accinse a tradurne una parte in sciolti (2).

Ma a un italiano residente in Inghilterra, a Paolo Rolli, cui dobbiamo la prima traduzione intera del gran poema, dobbiamo anche uno studio notevole sul poeta, compilato con intendimenti critici: intendo dire le osservazioni di Paolo Rolli sul Paradiso Perduto in risposta al Voltaire. La polemica (se può dirsi tale) è interessante e tale da esser messa in relazione coll'altra sostenuta dal Baretti riguardo a Shakespeare.

L'arguto scrittore francese, quantunque non avesse idee critiche fisse e determinate, aderiva in certo modo alla teoria neo-classica, regolarizzata solennemente dal Boileau, che ricercava nel bello l' unità, la regolarità

---

(1) L'Algarotti, in una lettera a R. Rutherferd (Opere, Venezia, 1792 segg. vol. X.) dice: « I Toscani tradussero i primi le opere inglesi.... È comune trovare qui in Toscana chi intenda assai bene il greco e l' inglese, le due lingue che il maggior capitale racchiudono in sè stesse dell' umano sapere ».

(2) Cioè Lorenzo Magalotti, la versione non fu poi compiuta e resta solo un abbozzo. (v. cap. IX.) — Lo stesso Magalotti, nel principio del Libro del Philips da lui tradotto in versi sciolti italiani (Firenze, ediz. del 1752) si ispirò al cantore di Adamo, dicendo di tradurre

in quello stile
(Benchè di stil digiuno e non curante)
In cui cantò quel grande in sul Tamigi
Perduto e poi riconquistato il Cielo.

E una nota dell' autore rivela che il Milton era a quel tempo abbastanza conosciuto « Giovanni Milton Poeta Inglese, autore dell'uno e dell'altro Poema, ambidue in versi sciolti, di dieci sillabe l' uno e che è il verso destinato all' epica da' Poeti di quella Nazione ».

l' ordine, la proporzione. Non poteva perciò sentire soverchia ammirazione per Milton e in generale per tutti gli inglesi. Il Rolli capiva confusamente la grandezza del suo autore ma nel difenderlo non trovò la forza polemica di cui dette prova, in una quasi simile occasione il Baretti, e si aggirò in un circolo vizioso di teorie aristoteliche e intellettualistiche mischiando alla discussione critica preferenze e simpatie personali e patriottiche (1). Riporto il principio di queste osservazioni, perchè spiegano gli intendimenti del Rolli (p. 71); « Monsieur de Voltaire, celebre Poeta Francese, pubblicò, non è molto, un saggio o sia ragionamento critico sull' Epica Poesia nelle nazioni europee, da Omero fino a Milton. Avrebb' egli dato un miglior titolo all' opra sua, se l'avesse intitolata saggio sull'Epica Poesia, ovvero Ragionamento critico sui Poemi epici. Io non ò ancora mai sentito parlare di Poemi Epici Asiatici o Americani, nè udito dir che vi fosse Epica Nazional Poesia. Osservando io dunque in varie parti di questo nuovo trattato molte false nozioni del Nazionale italiano gusto in letteratura, e non poco di falsissima acutezza a dispregio d' un dei migliori nostri Poemi, e a disistima di molte sublimissime parti del divino Poema Inglese del Paradiso Perduto, pensai che la naturale obbligazione di difender il generale letterario gusto del mio Paese e l' amor della verità, mi astringessero a vendicare due gran Poeti assaliti da questo nuovo ingegnoso critico: tanto particolarmente più, per aver io già da molt' anni intrapresa la traduzione dell' inglese criticato Poema ».

---

(1) Le osservazioni del Rolli sono del 1730. — Ho avuto sott'occhio questa edizione. *Il Paradiso Perduto, Poema Inglese di Giovanni Milton, tradotto in verso sciolto dal Signor Paolo Rolli, con la vita del Poeta e con le annotazioni di G. Addison, aggiuntovi alcune Osservazioni Critiche* — Parigi — Verona, 1742, stampato da Gian Alberto Tumermani, con incisioni.

Vediamo ora i singoli punti discussi dal Rolli.

Voltaire biasima il pandemonio e la metamorfosi dei Diavoli in Nani per entrare nel palazzo infernale. Il Rolli risponde che il meraviglioso è lecito e necessario nell' epica purchè non sorpassi certi limiti determinati.

Secondo il francese, l'episodio del *Sin* e *Death*, è un episodio laido e mostruoso, e i giuochi di parole, le espressioni a doppio senso non sono degne del soggetto. Il Rolli, in linea generale, difende la libertà del poeta nell' usare le parole che più sembrano efficaci, mostrando come certi bisticci posti in bocca al diavolo facciano acquistare alla poesia un sapore sarcastico diabolico; in quanto all' episodio del libro 3.° (che ha dato tanto filo da torcere ai traduttori) il Rolli mostra di approvarlo perchè ricorda di aver conservato il giuoco di parole anche in italiano, traducendo *Death* e *Sin* rispettivamente con *Mostro* e *Colpa*. E che il Signor di Voltaire — dice il Rolli — faccia il pudico accusando un tale episodio di laidezza parrà strano a chi ricordi le sconcezze e le sozzure di cui egli stesso ha empito alcune sue opere.

L' invenzione del Ponte (libro X) costruito dalla Colpa e della Morte tra la Terra e l' Inferno dopo la disubbidienza dell'Uomo e della Donna aveva trovato nel Voltaire un fiero censore perchè « le anime dei morti non han bisogno di vie lastricate per andare all' Inferno ». Il Rolli respinge la fruddura ma non insiste di più su questo punto.

Il Francese chiamò ridicolo il Paradiso dei Pazzi (III, 448 segg.) e il Limbo delle Vanità. Il Rolli non risponde direttamente a questa domanda e osserva di avere tralasciato il passo perchè contenente alcune espressioni un po' vivaci in fatto di religione.

Ridicola — dice Voltaire — la guerra in cielo:

burlesco lo sradicamento delle montagne fatto dagli Angeli per gettarle sulle artiglierie diaboliche. Alle barzellette e alle arguzie voltairiane il Rolli risponde che è ufficio del Poeta dar forma alle cose più straordinarie e rimanda alle osservazioni in proposito di Addison.

Voltaire notò la contradizione che c'è tra l'ordine perentorio dato da Dio agli Arcangioli di combattere e vincere e l'esito della pugna dubbiosa tanto da richiedere l' intervento del Divin Figlio. Il Rolli con un'argomentazione sforzata mostra che l'ordine dato da Dio è solamente di combattere, non di *vincere*.

Questi i punti speciali di controversia: notevoli a ricordarsi perchè in Italia la critica per molto tempo non farà che ripetere a serietà, riguardo al Paradiso Perduto, le osservazioni del Voltaire.

Il Rolli discute anche da punti di vista più generali: confuta, per esempio, l'affermazione dell'avversario che le invenzioni delle arti siano variabili e sostiene invece che le arti liberali sono fissate su fondamenti invariabili e su principi intellettuali: l'epica e le sue regole, dice Paolo Rolli, sono le stesse da Omero al Tasso; la poesia è più perfetta allora che meglio imita la natura, e, come la natura, rinnovasi ma non cambia le sue produzioni.

Il Rolli respinge anche l' asserzione del Voltaire che sia facile riconoscere dallo stile la nazionalità dello scrittore: « le storie di Tucidide e Machiavelli — dice il Rolli — sembrano scritte dalla medesima mano: quando leggo Addison mi par di leggere Platone. »

Il Rolli poi osserva che il condannare le escursioni oltre i rigorosi limiti del soggetto, significa condannare i grandi Poeti perchè « le maggiori bellezze di questi non che d' altri rinomati Poeti consistono più nelle eccentriche linee che nel centro ».

Finalmente — e qui ebbe facilmente ragione dello

scrittore francese — il Rolli notò i non pochi errori di fatto commessi dal Voltaire nel citare autori o nomi o cose italiane. Voltaire aveva detto (pag. 75): La seguente stanza del Tasso è ammirata in Italia, imparata a mente e nella bocca di tutti: Colei Sofronia, Olindo egli s'appella. (Canto II. 16). E il Rolli: « Il nostro autore procede con la medesima logica. Non v' è mai stata una più falsa supposizione! Fino i veneziani gondolieri che sanno a mente quasi tutto il Tasso e l'Ariosto, non allogherebbero questa stanza per una delle più belle del Tasso... Non fu veramente onesto tratto il rapportare una tale stanza del Tasso, in prova del general gusto della nostra Nazione ».

« Un passo da cui i Francesi rimarranno sorpresi — aveva pure detto il Voltaire — è nel C. I v. 58; ove l'*oscurità* è qualificata per *visibile* ». Il Rolli (pag. 76) risponde: « Non fu mai preso in alcuna critica sì grosso abbaglio. Oscurità visibile è quel che noi diciamo opaco ed oscurità estrema quel che noi intendiamo per Buio ». E, a confortare tale opinione, riporta molti esempi.

Il Rolli confuta poi questo passo del Voltaire: « La lingua italiana fu alla fine della decimaquinta centuria portata a quella perfezione nella quale continuerà finchè il Tasso in poesia e il segretario fiorentino ne saran modelli di Stile ». Il Rolli è indignato che sian lasciati fuori Dante, il Petrarca, il Boccaccio, Trissino e specialmente l'Ariosto. Voltaire aveva anche detto che il gusto degli Inglesi, e dei Francesi era avverso alle macchine e agli incantesimi ». Il Rolli (pag. 85) gli osserva che forse « non ha letto ancora la Regina Fata di Spencer, nè la tragedia di Macbeth di Shakspeare, la più bella tragedia inglese ».

Alla famosa recisa affermazione del Voltaire, che Milton viaggiando in Italia, vide l'Adamo a Firenze, il

Rolli risponde: « Questo cattivo dramma fu rappresentato a Milano. A Firenze non saria stato sofferto. E se gli Inglesi stessi non avessero eglino medesimi posto in campo questo dramma dell' Andreini, niun italiano avriaci pensato. »

Il Rolli, che parteggia per l'Ariosto, rimprovera al Voltaire la soverchia ammirazione per il Tasso. E avendo poi detto lo scrittore francese che il Tasso mischiò con troppa audacia il pagano col cristiano, il Rolli con molto spirito osserva che chi più ha commesso questo errore nei tempi moderni è stato appunto l' autore della *Henriade.*

Lo scritto del Rolli è intonato a grande vivacità polemica. Comincia coll' accusare il Voltaire di artificiosa malìa « di artificiosa maniera di scrivere » e finisce con una nota di acrimonia personale. Alludendo alla moderazione usata dal Voltaire verso gli autori inglesi in generale dice: « Che moderazione! Niun biasmo di nazional gusto arguiscesi da' cattivi Poeti Inglesi, o da' mediocri passi de' loro migliori. Ah! una moderazione simile avria M. Voltaire usato anche in Italia, e quindi avrebbe pure assalito l' Inglese nazional gusto, s' egli fosse stato in Italia a mendicare una soscrizione come fu in Inghilterra ».

Questo breve lavoro onora altamente il Rolli ed è importante perchè fa vedere come un italiano fu tra i primi a difendere il grande epico inglese: ma è anche quasi superfluo osservare che tale difesa è priva affatto di acume critico. E ciò dipende a mio vedere da questo; che il Rolli, ligio alle teorie critiche razionalistico-classiche che fin dal rinascimento dominavano nel mondo letterario, difese con i mezzi e gli argomenti che queste teorie gli offrivano un' opera che violava appunto tali regole e tali domini. Il Rolli insomma compì un lavoro simile a quello dell'Addison.

Si ricongiunge all' opera del Rolli in fatto di critica miltoniana anche la Vita che egli scrisse del Poeta e che premise alla sua traduzione del Paradiso Perduto (1). È una vita notevole per l' esattezza e l' abbondanza delle notizie (2) tanto più notevole quando si pensi che ben poco di più hanno detto di poi riguardo a Milton gli scrittori italiani che si sono occupati di lui, e quando si confronti con la breve vita dello stesso Milton, piena di inesattezze, inserita dal Quadrio, nella sua grande enciclopedia letteraria (3).

II.

Il Quadrio infatti, nel libro I, Dist. 3.ª Capo 14º della sua *Storia e Ragione d' ogni Poesia* parla di « que' poemi inglesi che presero materie di religione a trattare per insinuare nell' Uomo un giusto culto di Dio ». Si limita a tessere brevemente la vita di Milton: cita il Paradiso Perduto semplicemente e non dà alcun giudizio. Si vede però chiaramente che è prevenuto contro il Milton per pregiudizio religioso, perchè dice e ripete che quel poeta era stimato di pochissima o niuna

---

(1) Il Rolli anche nella sua produzione artistica mostra traccie di influenza miltoniana: nel 1737 a Londra uscì la sua *Sabrina*, che è un adattamento scenico (3 atti in versi) del *Comus*.

(2) Vi è una lunga e notevole digressione sul verso sciolto: il Rolli sostiene l' identità tra il decasillabo italiano tronco e il blank-verse miltoniano. — Il Rolli divulgò la sua traduzione fra i letterati d' Italia. Giampietro Zanotti, ricevendo la versione rolliana, ringraziava con frasi generali di complimento « Voi mi mandaste, gli è alcun tempo, quel *nobil* vostro poema inglese da voi tradotto in lingua nostra, e allora certamente come del prezioso dono così della memoria che di me tenete, io vi ringrazio ». (Lettera a Paolo Rolli, 23 Giugno 1733 — in *Raccolta di Prose e Lettere del secolo XVIII*. Lettere familiari. Milano, 1830 (Vol. I pag. 175).

(3) Dice per esempio che Milton « fu invitato a Cambridge per studiarvi la Filosofia e poi si volse a studi più dilettevoli »; che « tornato in patria vi aperse una scuola di erudizione molto applaudita ». *Storia e Ragione d'ogni poesia*. Vol. VI, pag. 285.

religione; e si riferisce a un giudizio del De Ramsay nel quale il poema miltoniano è accusato di volgarità e di poca dignità epica e religiosa.

Il Mazzuchelli (1) accennando alla questione dell'Andreini, qualifica il Paradiso Perduto di *rinomatissimo Poema.*

III.

Un toscano, Antonio Cocchi (2) ci offre un saggio notevolissimo intorno al Poema miltoniano. Alludo alle Annotazioni sopra il Paradiso Perduto, che portano la data del 1750.

Queste annotazioni sono in forma di lettera ad alcuni amici che desideravano sapere qualchecosa intorno al Poema del Milton. « Voi mi domandate informazioni d' un famoso poema inglese chiamato il Paradiso Perduto composto da Giovanni Milton, uomo celebre anco per altri suoi scritti. Io vi parlerò primieramente del poema istesso considerato come un soggetto e un prodotto separato e distinto quale egli è per sè medesimo senza mescolarvi la considerazione dell'abilità del poema riserbandomi a dire dopo alcune cose sopra il merito suo personale (questo si ricava appunto dalle note e dalle postille del Cocchi). Sappiate dunque

---

(1) *Gli scrittori d' Italia,* Brescia 1753. Parte II 8; vol. I, p. 709.

(2) Le Annotazioni del Cocchi si trovano in un codice magliabecchiano (classe VII n. 924) e alcune sono di mano del celebre scienziato e poligrafo. Queste annotazioni non sono menzionate nell' Indice delle opere edite e inedite di Antonio Cocchi, premesso ai *Discorsi Toscani.* Firenze, 1761, ma furono pubblicate (non integralmente) nel Giornale Enciclopedico di Firenze, (1814, pag. 146 segg. — pag. 161 segg. — pag. 241 segg.).

Io mi servo del manoscritto perchè abbondante di note e postille (omesse nel Giornale Enciclopedico) dalle quali si può ricostruire una critica vera e propria del Paradiso Perduto.

che questo Poema è stimato dagli Inglesi il più bello ch'essi abbiano. È composto di diecimila e cinquecento sessantacinque versi di dieci sillabe l'uno non rimati ma sciolti, benchè intralciati con molta armonia e dolcezza di suono nella lingua in cui sono scritti. Questi versi contengono il racconto delle avventure che in quattro Giornate accaddero tra Dio, il diavolo e il primo uomo. Tal racconto è fondato sulla comune dottrina Cristiana che il Mondo cominciasse ad esistere fatto da Dio or sono intorno a seimila anni, e che il primo uomo creato immortale e posto in un giardino di delizie fosse quindi scacciato e diventasse soggetto alla morte per avere contro il divieto di Dio mangiato de' frutti di un certo albero, indotto a ciò dagli occulti artifizi del Diavolo. I luoghi, le persone subalterne, le circostanze i motivi e i mezzi che concorsero a compiere un tale avvenimento sono l'opera e l' invenzione del Poeta ». Quindi il Cocchi fa un sunto in prosa lucidissimo e perspicace di tutto il Poema, dividendolo in quattro giornale. La *prima* comprende i primi quattro libri, la *seconda* i libri dal quinto all'ottavo compreso, la *terza* fino alla partenza di Michele (libro XI v. 133), la *quarta* da questo punto alla fine del Poema.

Notevole è questa divisione in giornate che fa rientrare il Paradiso Perduto nei limiti regolari di tempo. Il Cocchi, che si proponeva con questo suo lavoro di dare un' idea del Poema a chi non lo conosceva, insiste sulle divisioni schematiche. Così a c. 7 in margine nota « Il *Luogo* del Poema è Inferno, Caos, mondo, Spazi imaginari, Cielo, Sede di Dio, Paradiso Terrestre; tutto immaginato e impalpabile ». « *Tempo:* il principio del mondo secondo l'ipotesi del Cristianesimo ». « *Persone:* Adamo, Eva etc. etc. ». Quindi il Cocchi dice: « Sicchè il luogo e il tempo e le persone del Poema sono fondate sulla fede cristiana: solamente è arditissima ima-

ginazione, abbandonata affatto dalle cognizioni sensibili, e in molte cose contrariamente ancora alla più universale fede de' Cristiani. Il poema mi è paruto gonfiato co' troppo lunghi e non necessari discorsi specialmente con soliloqui de' quali ve ne sono pur troppi e troppo lunghi oltre all'essere tutto fantastico, come ho osservato. Lo stile mi piacque, mi parve bellissimo fuorchè in alcune freddure che vi si riscontrano di quando in quando, cioè allusioni alla somiglianza de' suoni, bisticci, arguzie, concettini ».

A car. 9 enumera quelli che chiama i Postulati del Poema: cioè l'esistenza di Dio, del figliuol di Dio, degli spiriti buoni e rei, della ribellione degli Spiriti, delle Insidie dello spirito maligno, del Risveglio delle Anime dalla loro insensibilità da seguire al giorno del giudizio. A proposito di quest' ultimo *postulato* il Cocchi nota: « Non so come Milton accordi con tali opinioni della insensibilità delle Anime e della futura dimora di essa nella Terra restaurata quel suo Limbo di Vanità »,

Il Cocchi mostra di avere conoscenza abbastanza ampia della vita e delle opere di Milton. Cita l'edizione che ha veduto, cioè quella di Londra 1674 (c. 9), accenna all'episodio della figlia del Poeta e dell'Addison (c. 9) (1) a c. 24 dà questa breve notizia biografica. « L'autore di questo Poema fu Giovanni Milton, Segretario di Cromwell, Repubblicano, Presbiteriano, anzi indipendente, che aveva viaggiato in Italia e che stimava moltissimo gli autori italiani. Credo che morisse tra il '60 e il '70 del secolo passato ».

---

(1) « Ho sentito dire che Milton morì povero e che una sua figliuola essendo vecchia teneva una scuola di ragazze ove l' Addison andò una volta a vederla e le diede del denaro: ella gli disse che quando suo padre riposava ella gli leggeva i libri greci con tutto che ella non ne intendesse il significato ».

Il Cocchi sfoggia la sua ampia cultura letteraria nell' istituire raffronti tra alcuni passi di Milton ed altri autori italiani, ma sono raffronti in gran parte esagerati e arbitrari. Così il Cocchi (c. 9) ritrova, certo giustamente, nel Canto IX dell' Ariosto l' invenzione diabolica delle artiglierie e pure nell'Ariosto il Limbo delle Vanità. Ma gli altri che seguono sono raffronti veramente sforzati. — « Il personificare il Peccato e la Morte è tolto dalla Discordia e Silenzio dell'Ariosto e più sotto dal mostro della Gelosia, incontrato da Rinaldo vicino a Basilea e dallo sdegno che ajùta Rinaldo a vincere la Gelosia ». (*Orlando Furioso,* c. XLII).

Il Paradiso collocato sulla cima della montagna, crede il Cocchi sia invenzione presa da Dante: così pure da Dante la pioggia di fuoco nell' Inferno, (carte 10).

Nel canto secondo Satanasso e la Morte in procinto di battersi finchè si avveggono di essere padre e figlio ricordano al Cocchi quel luogo dell'Ariosto (canto 36) ove Ruggiero e Marfisa sono separati dalla voce che esce dal sepolcro e si riconoscono per fratello e sorella (canto 10).

La frase miltoniana attribuita a Dio nella creazione del mondo « aperse le seste d'oro » fa ricordare (e questo è giusto) Dante (*Paradiso* XIX). Colui che volse il sesto....

Notevole è anche la citazione che il Cocchi fa dell'Adamo a proposito del quale dice: « Può essere che il pensiero gli (a Milton) fosse somministrato da questo dramma italiano ». E nota alcune somiglianze: i personaggi — la consulta dei Diavoli — il cambiamento della Natura dopo la colpa etc. e alcune altre cose « forse da Milton prese ma con infinito miglioramento ».

Il Cocchi, scienziato, si ribella a certe credenze medievali (c. 24). « In alcuni luoghi questo Poema favorisce l'opinione che gli Astri abbian forza in noi, e

che l'aria e il mondo sian pieni di spiriti invisibili: *pare a me grosse follie* ». « Crede altresì che le macchie della luna siano vapori non ancora trasmutatisi in lunare sostanza ».

Inoltre (e questo è molto importante) il Cocchi fa una lista di passi che egli chiama *concettini.* Da ciò abbiamo una prova evidente che il Milton appariva agli occhi dei critici italiani come un poeta ripieno di *concetti di acutezze* cioè di prodotti esagerati o forme varie di quello che si chiamava *ingegno* del quale avevan dato tanta prova i poeti del secento italiani, spagnuoli, inglesi.

I passi notati dal Cocchi sono i seguenti: (Libro I, v. 435). « I Giudei s' inchinarono bassamente a Dei bestiali, onde le loro teste altrettanto bassamente furono in battaglia inchinate sotto le lance dei loro nemici ».

IV, 268 « Enna, ove Proserpina cogliendo fiori, essa, più bel fiore, dal buio Dite fu colta ».

IX, 433 « Eva, si lontana dal suo migliore sostegno, e si vicina essendo la tempesta ».

X, 95 « I gentili venticelli introducevano la fresca sera quando il Messia, più fresco di sdegno... ».

X, 586 « Il Peccato giunse al Paradiso per dimorarvi abituale abitante ».

X, 820 « Bel patrimonio da lasciarvi, o figli! Oh! potessi io consumarlo tutto io medesimo e non ne lasciar punto a voi!

XI, 626 « I figliuoli di Dio colle figliuole degli uomini ora nuotano nella gioia per nuotar tra non molto alla larga (cioè nel Diluvio) ».

XI, 755 « Veggendo Adamo il Diluvio in visione fu da un altro diluvio di lagrime e di dolore sommerso ».

X, 318 « Satanasso, uscendo dal mondo ed entrando ne' confini della regione del Caos, a' piedi del meraviglioso *Pontefizio* incontrò i suoi figli Peccato e Morte ».

X, 313 « Or avevano essi condotto a fine con meravigliosa Arte *Pontificale* un giogo pendente sull'Abisso ». In queste due ultime citazioni il Cocchi mostra di biasimare le allusioni contro il Papa che quelle erano sì gradite al Milton. E come il Cocchi, le biasimano tutti i critici italiani, ai quali l'opera del Milton apparve bene spesso difettosa per pregiudizio religioso (1).

IV.

L'Algarotti, il miglior rappresentante, insieme col Cesarotti e col Bettinelli dell'enciclopedismo italiano nel settecento, nelle sue osservazioni su Milton, sparse qua e là per le svariatissime sue opere, seguì molta da vicino il Voltaire. Ne segue infatti le traccie nel biasimare i soliti passi del *Paradiso;* il Pandemonio, la guerra celeste, le artiglierie; stretto seguace delle unità di tempo e di luogo (2) non poteva approvare la irregolarità miltoniana: talchè pur essendo uno spirito libero, scevro da pregiudizi di qualsiasi genere e quantunque chiamasse autonomasticamente l'autore del *Paradiso Perduto* « l'Omero Inglese » non appare nell'insieme a lui favorevole. Inoltre l'Algarotti riflette le osservazioni critiche contro Milton fatte da Johnson e dal Pope, per il quale ebbe sconfinata ammirazione, come

(1) Il Cocchi, critico lucido e abituato alle esposizioni scientifiche, volle dare uno schema grafico della topografia del poema miltoniano; a carte 16 si trovano due tracciati quasi simili, nel primo dei quali in basso è indicato l'Inferno; poi nel mezzo della pagina il *Mondo:* tra l'uno e l'altro il mare oscuro del Chaos; dal mondo si parte una scala che conduce al Cielo. In basso, lateralmente all'Inferno, è disegnato Satana in procinto di traversare il tenebroso spazio. La pagina posteriore ha una figurazione identica: di più, a sinistra è disegnato il Paradiso Terrestre, come un monte, fuori del Mondo.

(2) L'Algarotti acconsentiva alle critiche del Voltaire contro Shakespeare; ed era entusiasta del tragico Mason, rigido osservatore dell'unità di tempo e di luogo. (*Opere*, ed. cit. vol. X, pag. 125).

si ricava dalle numerose citazioni che ne fa nei suoi scritti (1). L'Algarotti è infatti un geniale divulgatore delle teorie critico-estetiche francesi e inglesi, e non ha un valore proprio.

Nondimeno l'Algarotti ha un gran merito; quello di avere intraveduto che certe differenze coi soliti modelli epici, certe apparenti bizzarrie si dovevano non già all' indole individuale del poeta ma al genio della razza, alle peculiarità dello spirito inglese. Ed è un merito tanto più grande in chi, seguace del razionalismo enciclopedico, poteva essere facilmente tratto a riconoscere in tutti i prodotti dello spirito la manifestazione di principi assoluti immutabili indifferenziabili. L'Algarotti, infatti, sostenendo che la vera poesia deve essere descrittiva viene a dire con molta acutezza: « i poeti oltremontani parlano per imagini ma non formano imagini: Orazio, Virgilio, Omero ne hanno tante di queste pitture ben disegnate: invece Milton, quando descrive la nuda bellezza di Eva, così si esprime: Grace was in all her steps, Heav'n in her eyes, In ev'rygesture Dignity and Lowe (2). Con queste parole generali e astratte idee di grazia, cielo, amore e maestà ognuno si forma in mente un'Eva a posta sua: e dietro a quei versi Rubens l'avrebbe dipinta come una mammana fiamminga, Raffaello come la Venere dei Medici, quale appunto il Milton l'avrebbe dovuta descrivere. Cotesta *metafisica poetica* era ignota agli antichi e non entrò mai certamente

---

(1) Vol. X pag. 39 « Per grande che sia il culto che gli è reso (a Milton) in Inghilterra, ci è anche là chi non è del tutto devoto al suo nume. Non sono di grande edificazione de' Miltoniani quei versi del Pope:

Milton's strong pinion now not Heav'n can bound
Now serpent-like in prose he sweeps the ground.
In quibbles Angel and Archangel join
And God the father turns a School-divine. »

(2) È un passo favorito dell' Algarotti. Lo ripete anche a pagina 126, volume X.

negli studi di Dante, del quale per altro fu ammiratore e amatore il Milton. Ella non può regnare se non tra quelle nazioni spiritose nelle quali la fantasia non è debitamente temperata col sentimento » (1).

Altrove, in una lettera ad Agostino Paradisi (2) (vol. X pag. 125), parlando del Mason dice « non vi è niente pare a me di quel gigantesco che forse non senza ragione rimprovera Voltaire agli inglesi e che essi debbono contrarre se non altro dallo studio che pongono al loro Omero (Milton). E al Sig. How (X, p. 126) ripete il concetto già espresso della indeterminatezza della poesia inglese. La poesia meridionale l'Algarotti la chiama *grafica*, la poesia settentrionale *logica*, più densa di pensiero (3).

L' Algarotti segue, ho già notato, il Voltaire nel biasimare quei passi che sembrano più strani e più bizzarri, come il Pandemonio o la Guerra celeste (4).

---

(1) In queste ultime parole si sente l'eco delle discussioni pro e contro la Fantasia; e l'Algarotti avea familiari tanto Cartesio o il Boileau quanto il Gravina, e l'Addison difensori della *Fantasia* e il Du Bos, il teorico del *Sentimento*.

(2) Agostino Paradisi è molto esplicito nel dichiarare il gusto veramente classico dell' età sua, in contrapposizione a quello che si può chiamare il romanticismo inglese. « Ho avuto l' ardimento di tradurre il poemetto del Pope intitolato il Messia, e forse ne sono venuto a capo. Ho ammirato in esso la copia delle immagini, contenendosene una nuova per ogni verso; e credo che non siamo in ciò con lui del tutto d' accordo noi italiani, cui piace minor frequenza di pensieri e più finitezza nel lavorarli. E ciò sia detto con riverenza di quel sommo poeta il quale venero come uomo divino ». Lettera a Francesco Algarotti (Lettere familiari del sec. XVIII, Milano, 1830, pag. 295 vol. II)

Questo dice il Paradisi del Pope; e che avrebbe detto di Shakespeare e di Milton, se li avesse conosciuti?

(3) All'Algarotti il Gray sembra (non so con quanta ragione) un meridionale. Citando alcune fra le più belle cose del Gray dice « non può essere più poetica la ragione ch' egli fabbrica della cecità di Milton, il quale, oltrepassati i fiammanti confini dello spazio e del tempo, ebbe ardire di fissare lo sguardo colà dove gli angioli stessi paventano di rimirare, e gli occhi suoi si chiusero tosto in una notte sempiterna ». (X pag. 126).

(4) Lettera al Paradisi (18 Dicembre 1759) (Opere X p. 39): « Dorme anche egli talvolta l' Omero Inglese. E non solo si direbbe ch' ei dorme ma che talora la birra inglese gli mandi di certi fumi alla testa che gli fanno fare i

E anche non risparmiò al poeta inglese la sua spigliata arguzia: (VII, p. 218). « Tra le tante delizie dell' Eden dipinte dal Milton, che invitavano ad ogni istante la curiosità e gli occhi della Madre primiera del genere umano, la tirò principalmente a sè la vista di un cheto e limpido lago che aveva, dic' egli, sembianza di un altro cielo. Se gli fece dappresso, chinò la faccia e gli occhi per mirare là entro e sbramare il suo desio. Ma qual fu la sua meraviglia quando vide presentarsi dinanzi a sè e farsele incontro una figura umana, una persona? La mirò più volte e sempre con una nuova meraviglia e con piacere indicibile. Così bella insomma le parve quella immagine ch' ella credeva cosa salda e non ombra, che, sorpresa quivi da Adamo, gli viene schiettamente a confessare che, quan-

---

più strani sogni del mondo. Le colonne della basilica o sia del *pandemonio* come egli lo chiama, che crescono smisuratamente in terra perchè ci possano entrare i diavoli a consultare fra loro, è uno di tali sogni. Nè di altro nome cred' io è da chiamarsi ciò che si trova nel libro 6.° intorno alla guerra celeste. Avendo conosciuto i diavoli per prova che essi combattevano contro gli angioli ad armi disuguali, si avvisano di un' invenzione veramente diabolica. Satana inventa le artiglierie della quale fa prova nella seconda battaglia che si dà in cielo. Le artiglierie non offendono gli angioli, è vero, ma li fanno cadere a terra a mille a mille ammonticchiati gli uni sopra gli altri, angeli sopra arcangioli. Talchè la fortuna della giornata inclinava di molto, e quasi della vittoria era fatto, se gli angioli non si avvisavano anch' essi di un' altra invenzione o stratagemma; e questa fu di andare a svellere sino dal fondo e dalle loro radici le montagne con le foreste, i fiumi e le altre cose che vanno insieme e presele per la cima gittate non le avessero sopra i cannoni del nemico con che vennero a sobbissare ogni cosa. Dove il poeta col voler far grande l' idea la fa divenir puerile. »

E altrove, discutendo quale argomento di poema epico sia ,dopo quello dell'Iliade, da tenersi il più bello, l'Algarotti sostiene che è la Gerusalemme a preferenza del Paradiso Perduto. E viene a dire « Di qual diletto ci possono mai essere i sensi mistici, le allegorie necessarie all' argomento del Paradiso Perduto, i vari ritratti di Abdielle, di Urielle, d'Astarotte e di Mistotte e di altri tali personaggi, conosciuti solo di nome a' commentatori della Bibbia? E lo stesso è da dirsi delle loro avventure... Questo poema, come graziosamente disse il Voltaire, è per la casa del diavolo: un solo canto è per gli uomini ed è quello dove con sì leggiadro e casto pennello sono dipinti gli amori di Adamo e di Eva... Veramente il Dio del Poeta inglese, con quelle sue eterne Omelie è, come disse Pope, un predicatore, un pretto scolastico ».

tunque egli le piacesse assai, le piaceva però meno della bella immagine vista nel lago. Molto naturale e molto bella è per sè medesima quella pittura la quale pone così evidentemente sotto gli occhi l'impressione che sulla vergine mente di Eva dovette fare il bel fenomeno della riflessione degli oggetti da uno specchio d'acqua. Pur nondimeno è probabile che non saranno a ciò contenti coloro che prenderanno un giorno a commentare l'Omero inglese; e sotto quella pittura cercheranno un qualche intendimento, un qualche senso morale. Che potranno eglino dire? che il mirarsi allo specchio, che la toletta fu di moda subito che al mondo ci fu una donna, ovveramente che, a fronte ancora di un'ombra che venga veduta da una donna, non ha da tenersi sicura la più cara metà ch'ella si abbia »?

L'Algarotti, come il Cocchi, nota biasimando nel Milton l'*acutezza dei concetti*, l'ingegnosità. È notevole in proposito una lettera al Paradisi del 22 novembre 1759 (Opere, X, p. 32). « Un grandissimo divario corre tra lo stile di Cowley e quello dei nostri secentisti; saranno stati colpiti dalla sua *ingegnosità*; ecco quanto bastò per formare tra l'Achillini e il Cowley un perfetto parallelo. Cowley, è vero, ha detto che in seno alle lacrime arde d'amore come abbrucia una nave in mezzo al mare, che le note amorose da lui incise sopra un'elce l'avean arsa sino alla radice, ha chiamato gli occhi della sua donna fredda verso di lui specchi ustori di ghiaccio: ha dato così talvolta in tali freddure. Ma che? Il dire per questo ch'egli fosse secentista saria lo stesso che dire che la Germania è un terreno di viti, l'Italia un paese boscato. E che diverrebbe secondo un tale compito il *Milton* e l'istesso nostro Petrarca »? In una lettera a F. M. Zanotti (13 novembre 1754) riporta alcuni giuochi di parole di vari scrittori: fra coloro che hanno abusato cita Milton in

quel verso: And brought into the World a world of woes. (Opere IX, p. 283).

Se da quello che ho finora esposto appare che l'Algarotti ha espresso giudizi non favorevoli al Milton, non si deve credere che non ammirasse o non ne capisse la forza e la bellezza: ad Agostino Paradisi scriveva nel 1759 (Vol. X p. 39) « Ella punto non si sgomenti di andare ad attingere ai fonti della poesia inglese e singolarmente del Milton... Qual castità, quale innocenza negli amori di Adamo ed Eva: quale è nelle ecloghe latine o greche da preferirsi a quella cantica? qual grandiosità in quella immagine dei solchi che sulla faccia di Satana vi aveva lasciato impressi il fulmine di Dio! »

L'Algarotti ebbe buona conoscenza della vita e delle opere maggiori di Milton e frequentemente lo cita nei suoi scritti (1).

V.

Dalla critica algarottiana, piena di brio e di eleganza e di spigliatezza signorile, passiamo a quella aspra e ruvida di Giuseppe Baretti. Si sa che l'autore della *Frusta* non tralasciò mai le occasioni che gli si presentavano di dare qualche frecciata al Voltaire. Da tali punti polemici si ricavano accenni che fanno vedere come il Baretti conoscesse il Poeta inglese e ne

(1) V. Opere, Vol. VII pag. 7 (parla della lingua italiana coltivata un tempo dagli stranieri. — VII pag. 242 (« Milton al Paradiso Perduto preferiva il Paradiso riconquistato ») X pag. 159 (lettera a Claudio Pasquini, cieco — X pag. 160 (Lettera a Tomaso Gray, detto dall' Algarotti il Pindaro inglese come Milton l'*Omero*) — *Saggio sopra la rima* (nel quale riporta tutta la famosa introduzione del Paradiso Perduto) scritta per dare maggiore autorità alla tesi che non si deve usare la rima nei componimenti endecasillabi e nei poemi epici. L'Algarotti voleva conservare la rima nella lirica e nei componimenti.

venerasse la fama, ma più per abitudine che per convinzione sincera. D'altra parte il Baretti, fiero e accanito avversario del verso sciolto (1) non poteva avere soverchia ammirazione per chi, con deliberato proposito di teorico e d'artista, aveva scelto quel metro per cantare le origini del mondo e la gloria di Dio.

A proposito della lettera critica di A. Conti sull'Henriade, dice che lo scrittore italiano ha troppo lodato quel poema francese. « Al Voltaire manca nell'Henriade il pregio principale di un poeta epico: ogni suo canto è fatto sul modello di Omero, di Virgilio, di Ariosto, di Milton, senza contare che talvolta sembra una gazzetta rimata (pag. 128, Frusta Letteraria) ». E altrove « Voltaire pizzica di matto quando parla di Milton, di Ercilla, di Camôes ». (2) « Se Voltaire sapesse la lingua inglese più che superficialmente non avrebbe detto gli spropositi che ha detti di Milton, Shakespeare, di Dryden i quali spropositi sono poi bravamente ripetuti dal nostro Signor Denina in questo suo libretto ». (Allude al Discorso sopra le vicende della letteratura). Questi passi sebbene non esprimano giudizi personali del Baretti sull'arte del Milton, provano che il fiero critico univa il nome dell'inglese a quello dei più grandi poeti: ma che non lo dovesse ammirare troppo si ricava da un luogo della Frusta (pag. 165) « Pochi

---

(1) Si veda a tale proposito quel luogo della Frusta Letteraria (edizione a cura del Serena, Milano, 1897 pag. 225) ove il Baretti si scaglia contro il Trissino « La poesia nostra ha veramente fatto un meraviglioso acquisto acquistando quella scempiaggine del verso sciolto. Sia però ringraziata la natura la quale ci rende avversi al leggere quella stucchevole tiritera di quella sua Italia liberata che ci ha ormai fatta scordare l'esistenza delle Sette Giornate del Tasso ».

(2) Il Baretti, così severo e coscienzioso anche verso sé stesso, a proposito di Milton, modestamente avverte di conoscerlo abbastanza bene ma non in modo esauriente (pag. 53 Vol. VI delle Opere di G. Baretti. Milano 1818). E a pagina 145 Frusta Lett. « Aspettate asentensiare di Shakespeare e di Milton ».

inglesi vogliono confessare che i versi sciolti del Milton seccano alquanto ».

Del resto il nome del poeta inglese ricorre negli scritti barettani, in varie occasioni. In una apostrofe ironica a Carlo Goldoni dice: « Non abbondi, come il Milton o il Tasso, d'ogni perfezione, eppure tu non hai, come quei due poveretti, ad aspettare gli anni e gli anni per godere del favore universale (pag. 190 Frusta) ». Finalmente, in uno de' più curiosi lavori del Baretti, scritto originariamente in inglese, *Gli Italiani o sia relazione dei costumi d' Italia,* diretto contro lo Sharp e altri viaggiatori britannici denigratori dell'Italia (1), a proposito del cicisbeismo, dice che Milton « nei suoi saggi imperfetti di poesia italiana sembra ne abbia avuta qualche confusa idea; e s' egli avesse fatto più lungo soggiorno in Italia e si fosse intieramente impadronito della lingua, tutte le nostre idee platoniche sull' amore e sulla bellezza delle donne non gli sarebbere certamento scappate ».

VI.

Il Bettinelli invece è più esplicito del Baretti nel condannare il Paradiso Perduto, e lo biasima in nome delle regole epiche dal Milton non curate, seguendo punto per punto, come l'Algarotti, le critiche del Voltaire riguardo al Pandemonio, alla Colpa e alla Morte, alla Guerra Celeste.

La lettera undicesima contiene abbondanti osservazioni di tale natura (2). « Noi condanniamo più francamente Milton appunto perchè più lo stimiamo e perchè

(1) Vedi *Rass. Crit. della Lett. Italiana,* VI, p. 40.

(2) Saverio Bettinelli, *opere* vol. XII pag. 313. (Edizione di Venezia, 1799).

più facilmente può corrompere il buon gusto e le idee della gioventù. Egli è caduto come il Tasso, mescolando il sacro e il profano, l'idolatria e l'evangelio, la favola e il cristianesimo. Ma nella stravaganza ha superato il Tasso: il gran palagio ch'ei fabbrica ai diavoli d'ordine dorico e con la cupola d'oro è si stravagante pensiero che nol può vincere se non quell'altro più stravagante di fare il popolo de' demoni pigmeo perchè possa capire in quel palazzo, come se gli mancassero materiali per farlo più grande e capace di tutto l'inferno nobile insieme e plebeo. Le *dispute* della Morte di Satanasso, il *ponte* fabbricato dalla morte e dal peccato, il *paradiso dei pazzi*, S. Pietro alla piccola porta del Cielo e più di tutto la guerra degli Angioli, che strappano boschi e montagne per fracassare i nemici con esse: *l'artiglieria* scaricata a cannonare un esercito di spiriti, son cose veramente più atte ad una burlesca poesia, che ad una tanto sublime, quanto un sì grave poema richiede. Io le condanno apertamente, benchè inglesi (1).

Nel passo seguente poi il Bettinelli si accorge di trovare nel Milton un'arte molto diversa da quella comune classica, un'arte indeterminata e irregolare contrastante con tutte le sue abitudini di critico e d'artista. « Toccherò qualche obiezione per maggior lume. Non può negarsi che anche le altre nazioni non abbiano autori ed opere eccellentissime... Hanno tutti grande ingegno ma forse troppo raffinato, grande immaginazione, ma forse non abbastanza corretta, grandi passioni ma non forse umane. Milton, per esempio chi non lo ammira, chi più di lui dipintore, inventore ma chi

(1) È noto che il Bettinelli ebbe grande ammirazione per la letteratura inglese a lui contemporanea, rispondente benissimo alle sue teorie in fatto d'arte e di critica. L'unico autore che il Bettinelli stimasse senza difetti era il Pope.

non sente che ha passato i limiti del naturale? Ha creato un mondo poetico come Omero ma un mondo che non è per noi, che non ha modelli nella natura, che par popolato di Sfingi, di Gorgoni, di Centauri e che, a dir tutto, non arricchisca le arti del pennello e dello scalpello con immagini e ritrovati acconci all'imitazione, come furono quelli di Omero, sicchè chi facesse una accademia miltoniana avrebbe de' quadri e de' simulacri forse sì stravaganti e deformi, come lo sono i cinesi, gli egiziani e gli indiani ».

Ma, pur biasimando, il Bettinelli sente e sa che Milton rappresenta un grande valore nella produzione letteraria di tutti i paesi. « (Vol. IV opere, pag. 313). Nel Messia e in altri poemi qual vacuità di azione, quale uniformità soporifera, qual metafisica e teologia... Milton, loro esemplare, è più ricco, più grande, più ardito inventore di sublimi imagini, di forti pensieri, e se ha più stravaganze, ha più ribellione e varietà eziandio ». « (Vol. XII, pag. 179). È vero che Milton è tutto inglese cioè estremo nella mostruosità e nelle sublimità del suo poema: così pure lo Shakespeare, così molti e se non fosse bestemmia, nominerei anche Newton (1).

Notevole è pure che il Bettinelli consideri il Poeta Inglese come un genio *primitivo*.

« (IV, pag. 209). Altri è grande e terribile, altri amabile e delicato. Tra quelli Omero, Milton, Dante, Cornelio e per ordinario tutti i primi e più antichi; tra questi Virgilio, Petrarca, Tasso, Pope, Racine ».

« (IV, pag. 229). Nelle arti fondate un po' irrego-

(1) Anche vol. IV pag. 11 « anime fantastiche, risentite, ardenti son tra i filosofi e ancor tra i politici. La diversa educazione talor non lascia conoscerle bene. Galileo forse era un Virgilio e *Bacone* un Omero; Cartesio e Leibnizo tanti Milton e Tiziani o Michelangioli ». E vol. IVpag. 76 « Omero, Dante, Ariosto, Milton, Cornelio tra i poeti sembra fare una classe primaria (cioè dei geni *sublimi*). » Il Bettinelli usò e abusò di tali classificazioni.

larmente da Sofocle Pindaro... *da Milton*, si giunse alla perfezione sotto il governo di Euripide... di Racine e del Pope ».

VII.

Melchiorre Cesarotti non prestò mai attenzione speciale nè al Paradiso Perduto nè a Milton. Nondimeno trovò modo di criticare tutti coloro che si accalorarono, in base alle regole famose, e sostenere che il Milton non era poeta epico (1).

Il Cesarotti accettava di buon grado l'opinione corrente che poneva Milton tra i più grandi poeti dell'umanità: anzi, lo poneva addirittura alla pari con Ossian e, trattandosi del Cesarotti, l' onore fatto al poeta inglese, è grande (2).

VIII.

Così tutta la critica settecentesca finora esaminata si riduce, in sostanza, ad una serie di giudizi puramente personali informati a certi pregiudizi o condotti sulle traccie del Voltaire e non fa che riflettere la povertà critica degli scrittori italiani. D'altra parte, nella seconda metà del secolo XVIII specialmente, gli autori preferiti erano Thompson, Addison, Pope: di Milton si

---

(1) Epistolario. Pisa, 1813. Toma VI pag. 20 « Quanti critici vi furono e quanti vi sono ancora che seguono a perfidiare ridicolamente che Milton non è Poetà epico non per altra ragione che perchè Adamo non è Achille e la perdita dell' Eden non è l'assedio di Troja! ».

(2) Tomo I, pag. 171. (Rischiaramenti apologetici al Saggio sulla filosofia delle lingue). « Le differenze tra le lingue non sono molto sensibili nel loro effetto: nè mi rimuoverò da questa opinione se non mi si dimostra nelle forme che la diversità della lingua rende in tutto altamente e sensibilmente superiori Omero e Virgilio, a Tasso, Milton, Klopstock e Ossian ».

accettava la fama trionfalmente affermatasi in Inghilterra, in Francia, in Germania.

Gli scrittori fedeli alle tradizioni intellettualistiche dell'arte neo-classica non sentivano simpatia sincera per le stranezze e stramberie del poeta inglese, ignorando, per scarsa conoscenza dell' opera miltoniana, che nel Samson Agonistes, nel Paradise Regained e in altri lavori si trovano di proposito applicate, sotto l'influenza degli italiani, le regole più comuni di questa arte neo-classica. Qualcuno, per spiegarsi queste deviazioni di Milton dai modelli regolari, ricorreva alla teoria del concettismo e dell' ingegnosità, l'Algarotti solo intravedeva che la ragione della diversità stava nell'animo e nell'origine stessa del Poeta.

Dopo la metà del secolo XVIII il Paradiso Perduto era abbastanza diffuso in Italia: tanto che da Roma partì l'ordine di proibizione, e il poema di Milton, nella traduzione del Rolli, fu posto all'indice nel 1758, come opera infetta da gravi eresie (il caos considerato materia presistente alla creazione e origine del mondo — il figlio uguale al padre — la debolezza degli Angeli — i dubbi sull' immortalità dell'anima etc.).

Cominciarono in quel tempo anche in Italia gli studi sulle fonti del Paradiso Perduto: una delle prime questioni poste avanti fu nel *Giornale Forestiero* del 1754, nel quale si trovano due lettere a proposito di una traduzione italiana che Giulio Trento fece della *Sarcotea* del gesuita tedesco Masenio, poema pubblicato nel 1661 e supposta fonte di Milton. (Questa traduzione fu ristampata a Treviso nel 1769). Così, dopo il Mazzuchelli, vi sono accenni alla questione andreiniana nel Tiraboschi. (T. 8° pag. 330, Modena, 1780). Nel 1783 Michele Torcia si serviva di Milton per uno studio comparativo con Caprio Maddaloni; nel *Giornale della Letteratura Straniera*, stampato a Mantova, (nel 1793), (che serve come di

rappresentante dell'opinione comune su certi scrittori), si trovano paralleli tra Bodmer e Milton, tra Klopstock e Milton e si fa vedere come il Poeta tedesco abbia imitato in tutto e per tutto la materia miltoniana. (T. II, parte II, pag. 189: e nella stessa guisa che si era chiamato Milton l'Omero inglese, quell'anonimo giornalista settecentesco dà all'autore della Messiade l'appellativo di *Omero d'Allemagna.*

La letteratura tedesca con Gottsched, questo Boileau germanico, aveva contribuito a rafforzare anche in Italia sempre di più il dominio dell'arte classica: ma poi, dopo che furono conosciuti tra noi Breitinger e Bodmer (1), partigiani di teorie tutt'affatto diverse e nelle quali si dava la massima importanza alla fantasia e al sentimento, e dopo che si diffuse in Italia il poema di Klopstoch, venne anche di Germania una nuova corrente di ammirazione per Milton (2).

IX.

Nel 1785, Ippolito Pindemonte, faceva, nella quiete campestre di Avesa, quella « dieta dell'anima » di cui ci ha tanto parlato nelle *Prose* e *Poesie campestri.* La terza di queste poesie è indirizzata a Guglielmo Pearsons, gentiluomo inglese in quel tempo residente in Firenze e che si dilettava di poesia. Il Pindemonte dirige il

---

(1) Luigi Donati, J. Bodmer und die italienischen Litteratur. — Zürich, 1900. La traduzione del *Paradiso Perduto* fatta da Bodmer fu l'inizio della grande contesa letteraria che s'accese fra i Lipsiani, francofili, pseudoclassici (Gottsched, Triller, Schwabe) e gli Svizzeri anglofili e romantici (Bodmer, Breitinger,) Milton fu per quest'ultimi il simbolo di una nuova concezione dell'arte: e Klopstok poi lo riconobbe apertamente come il suo primo ispiratore.

(2) D'ora in avanti non riporterò solo i giudizi degli scrittori italiani ma anche farò notare l'influenza miltoniana che si avverte nei versi di qualche nostro poeta.

suo canto al « concittadin di Pope e di Milton »; e dopo aver descritto con ammirazione Firenze e i dintorni il Pindemonte imagina che al Pearsons, aggirantesi per il giardino di Boboli, appaia un'ombra:

Coteste rive dal Britanno Omero
Fur viste e amate; e nel divin suo canto
Suona e ognor sonerà Fiesole ed Arno,
Ed i ruscei di Vallombrosa, e il nome
Del gran saggio d'Etruria. O se la grande
Alma onorata veder puoi, ritienla
Tu, che puoi farlo, e per me ancor le parla;
Dille, come tra l'acqua, e all'odoroso
Rezzo del suo cantato Eden io vado
Con piacer redivivo errando sempre:
Come spesso a veder torno e ritorno
Quelle caste bellezze ond'ei le membra
Infiorar seppe dell'angelica Eva:
Gli atti, le grazie, il portamento, e quella
Non finta ritrosia, pudor non finto,
Ritrosia dolce e lusinghier pudore.

In una delle sue prose campestri, il Pindemonte citando versi di vari autori sul suono dell'organo, riporta un passo del Penseroso di Milton, nella traduzione del conte di Rezzonico (III^a^ Prosa) (1).

X.

Carlo Castone della Torre di Rezzonico era allora lo scrittore che più si intendesse di Milton. Già nel 1773, dodici anni prima delle Prose e Poesie del Pindemonte, aveva tradotto il Penseroso: e nel 1788 sciolse il voto più ardente della sua vita: ch'era quello di visitare l'Inghilterra. In tutte le sue opere v'è la traccia sensibile dell'ammirazione che ebbe per Milton. Il Rezzo-

(1) Contro il Voltaire in difesa di Milton scrisse il Pindemonte in una Lettera al Parson (Verona, 1878), pubblicata per nozze Erizzo-Ponti da G. L. Patuzzi.

nico volgarizzò nei suoi numerosi scritti la scienza e si ispirò alle nuove scoperte nel campo astronomico, fisico e matematico: doveva perciò amare Milton per quella profondità di sapere che lo distingue, per quelle dissertazioni scolastiche e teologiche che sono scolastiche quanto si vuole ma nelle quali si palesa un'ardente brama di nuove cognizioni scientifiche. Il Rezzonico era poi un sostenitore del verso sciolto e lo difese anche contro il Baretti. In una lettera al cugino Giambatista Giovio biasima la rima ed esalta quel metro ch'egli chiama il *verso libero* (1).

Nel *Giornale del Viaggio di Inghilterra negli anni 1787 e 1788* (IV pag. 262) a proposito di una visita al Tempio degli illustri Britanni presso Buchingam, confronta le glorie inglesi con quelle italiane. « Se avessi la penna di Plutarco avrei subito disteso il parallelo, apponendo a Pope il Tasso, a Gresham Lorenzo di Medici, a Jones il Michelangiolo, a Milton Dante, a Shakespeare l'Ariosto... ».

Nel *Ragionamento sulla Volgar Poesia dal passato secolo fino ad oggi* (VIII, pag. 211 segg.) riporta alcune delle osservazioni dell'Addison, e alla critica di questi circa l'elocuzione miltoniana come troppa *tecnica*, osserva: « Quel sovrano Poeta nel celestiale suo canto non introducendo che Dio, gli Angeli o i Demoni e il primo Uomo sì perfetto sembra dover essere più di ogni altro scrittore sublime, profondo misterioso e dottissimo e perciò privilegiato a ritener nel suo verso gran parte del magistral sermone che parlasi dagli scienziati, dalle cattedre e dai libri ». E nello stesso Ragionamento (pag. 219) mostra di conoscere le critiche del Voltaire. Altrove sostiene (VIII, pag. 226) che i poeti più sublimi

(1) Opere di Carlo Castone della Torre di Rezzonico. Como, Carlantonio Ostinelli. Volume X.

sono quelli che si ispirarono alle fonti dell'orientale energia. Così Dante fra noi, Milton fra gli Inglesi.

In una lettera al cugino Giovio (del 21 agosto 1770) si confessa entusiasta (come tanti altri in quel tempo) della letteratura greca e di quella inglese. « Il me semble que les Italiens soient bien loin de l'hardiesse et de la force d'Homère et de Milton ».

Il Della Torre di Rezzonico fu il primo in Italia a volgere l'attenzione anche sulle opere minori del Grande Poeta inglese, e nel 1773 tradusse il Penseroso.

I versi originali del Rezzonico sono numerosi nè tutti cattivi: la caratteristica che essi ci offrono è quella di una poesia dotta, storica, erudita, procedente per enumerazione: quindi contraria all'impeto e all'entusiasmo lirico. Ma il Rezzonico porta nella sua poesia tutta la coltura e il movimento di idee che infusero un sangue nuovo e vigoroso nella nostra letteratura.

Il *Sistema dei Cieli* (Opere, vol. II), è una dissertazione astronomica in versi sciolti. Nel poemetto l'autore introduce Galileo e in nota riporta il passo su Fiesole e il Valdarno. In tutta la composizione è facile avvertire un tono grave e profondo, veramente miltoniano. Lo stesso si può dire del *Poemetto al Le Seur*, nel quale v'è anche un'imitazione palese e diretta dell'Uriele di Milton.

Un pensieroso Cherubino sovr'alto
Scoglio di lucentissimo Piropo,
Ad agguardar de' vasti mondi il giro... (1)

Nell'*Esilio*, in isciolti, è descritto un sogno. L'autore vede le ombre dei poeti più grandi e le sente parlare: Virgilio, Omero, Ovidio, poi:

---

(1) Paradise Lost, IV, 555.

Chi è colui che l' inquiete luci
Alza grommate da serena linfa,
E par che invan coll'avide palpebre
Tenti levar d'un raggio in sulla punta
I liquidi colori delle cose?
Conosco al suon della favella, agli alti
Figli dell'astro il gran Britanno. In lui
Più che mortal suona la voce ed oltre
La sfera del visibile varcando
Fra le squadre Arcangeliche si mesce,
E il tumulto del ciel quando su loro
Par che del vano de' tonanti bronzi
Il ribellato Cherubin disserri
L' immutabil fulmine che solo
Di Dio rosseggia fra le mani, e stride.

Anche nel libro III dell'*Agatodemone* (opere, vol. II), v'è qualche reminiscenza di forme allegoriche miltoniane. Nel libro V dello stesso poema in principio dice di sentirsi spinto a cantare gesta epiche, ad animare, cioè

« Omerico oricalco, a cui sol diero
Spirito eguale alle robuste tempre
Di Camoesio e di Milton le gote ».

XI.

Un imitatore di Fontenelle in Italia fu Emanuele Bava S. Paolo, il quale compose parecchi *Dialoghi tra morti*. Questi dialoghi vertono su questioni letterarie o morali e sono privi di colore e di interesse: solo ci attraggono i nomi illustri dei personaggi. Così il Corneille e il Maffei disputano sopra la tragedia, il Paracelso e il Pizarro sui modi diversi di accumulare l'oro, Milton e Dante paragonano i loro poemi (1).

---

(1) Dialogo tra Dante e Milton di Emanuele Bava S. Paolo, in *Memoires de l'Académie des Sciences et littérature de Turin*. (Vol. XVII (1805-1808) pagine 613-625).

In quest'ultimo dialogo Dante accusa di plagio il poeta Inglese: « A dire il vero, messer Giovanni caro, nella mia *Divina Commedia* avete pescato moltissimo ». E l'altro di rimando: « Divina voi nominate un'opera nella quale vi sono tanti dannati e tanti diavoli? Commedia voi intitolate un poema di 100 e più canti non epico, non eroico? » E seguitando accusa Dante di soverchio soggettivismo ma si sente rispondere: « Tuttavia non sapete al principio di un canto rifinire di parlarci di voi ».

Il dibattito si svolge poi sulla questione della lingua. Milton dice di avere importato nel suo patrio idioma, così povero, parole d'ogni paese e d'ogni dialetto. E Dante espone una teoria inversa ma consimile: egli pure dice di avere usato nel Toscano, troppo morbido e troppo ricco, « voci aspre o a bello studio inasprite ».

Milton rimprovera a Dante (pag. 261) la nebulosità e gli « scolastici sillogismi sparsi per ogni dove » e dice che il Paradiso è teologico sì ma punto scolastico.

E Dante gli rimprovera (pag. 622) i diavoli *ora giganti ora nani* e gli *Angioli ritrovatori de' cannoni, trovatori de' cannoni.*

Ma il dialogo finisce felicemente, per bocca di Dante (p. 265): Via, vi assolvo dalla nota di plagio e giusto giudice e sottil vi dichiaro, e benchè m'abbiate poco fa censurato voglio esservi amico, e, dopo il mio Marone, il Signor dell'altissimo canto, che sovra gli altri come aquila vola, avervi a primo fra gli epici: stiamo contenti della nostra celebrità ».

È facile vedere l'origine dei giudizi dati dal Bava S. Paolo in questo suo dialogo: derivano, al solito, dal Voltaire, e dalle discussioni intorno alla classificazione rettorica del poema dantesco.

XII.

Una critica un po' più personale e che non ripete i soliti luoghi comuni fu compiuta da Giovanni Andrès (1) il quale nello sguardo generale alla poesia inglese, parlando di Milton, lo loda ma con molta restrizione. « Milton, venuto a quei tempi, è realmente il più gran genio di cui possa tenersi onorata l'inglese Poesia. La vastità dell'impresa e alcuni passi sublimi del Paradiso Perduto gli danno la superiorità sopra tutti gli altri suoi nazionali, ma la disuguaglianza che si rende troppo sensibile non solo nei diversi poemi ma eziandio nei tratti diversi di un poema medesimo, e qualche durezza della versificazione, e negligenza dello stile non ci permettono di chiamarlo a piena voce il principe dell'inglese poesia » (pag. 66).

Altrove, critica più severamente il Paradiso Perduto. L'Andrès sostiene che Milton avrebbe dato prova d'ingegno se avesse avuto per scopo di attaccare i misteri della religione; ma siccome pare invece che lo scopo da lui prefissosi fosse quello di esaltare la divinità, allora il poema miltoniano si mostrò insufficientissimo, perchè sono invenzioni mostruose le lezioni teologiche tra Dio e il figlio, le battaglie in cielo, i divertimenti dei diavoli nell'inferno. Quello che piace all'Andres è solo la parte che riguarda Adamo ed Eva i loro amori, la loro vita innocente e pura. « Nello stile e nella versificazione Milton ha non poco bisogno dell'indulgenza dei lettori ». L'Andrès rimprovera specialmente le similitudini troppo frequenti ed oscure.

---

(1) *Dell' Origine, progressi e stato attuale d' ogni letteratura* (edizione di Roma, 1808). Tomo II, pag. 66, p. 147, 326 etc.

Se in questa critica si nota una certa novità d'argomenti, le poche notizie che l'Andrès ci ha dato su Milton sono ripiene d'errori grossolani. Basti dire che, parlando della Poesia Drammatica, l'Andres dice che Milton « non contento dell'epica gloria aspirò ad ottenere della tragedia e diede al teatro il *Licida*, il Sansone, ed altri drammatici componimenti » (pag. 326).

Fra le opere inglesi in musica mette (pag. 367-368). Comus e dà di quella felissima produzione miltoniana questo bizzarro e falso giudizio: « Gli angioli e la fede la speranza e la castità si vedono unitamente a Giove, a Bacco, a Eufrosine e alle Naiadi; balli, canti e declamazioni, un continuo mescolamento di umano e divino, di cristiano e gentilesco, di reale e d'allegorico con lunghe parlate, con espressioni indecenti e basse e con molti altri difetti formano qnel bizzarro componimento del Milton tanto lodato dai suoi nazionali ».

XIII.

Un' intensa ammirazione ebbe per il Paradiso Perduto Vincenzo Monti, il quale, in una Dedicatoria a Monsignore Enrico Quirino Visconti, cameriere d'onore di Pio VII, parlò a lungo del poema inglese, ma più da poeta che da critico. Distinse due specie d' imaginazione (1). « Un' imaginazione delicata e gentile diverrà viziosa per troppa sottigliezza e raffinamento: all' incontro un' imaginazione calda e profonda eccederà nella grandezza e nel disordine delle idee. Somiglio la prima ad un piccolo rivolo che mormora languidamente... somiglio la seconda ad un fiume reale,

(1) Opere di Vincenzo Monti, Tomo VI (ediz. Giov. Resnati) Milano, 1842, p. 459 e segg.

che torbide sì qualche volta ma sonanti e maestose porta al mare le sue onde, e regge sul dorso le navi, laddove quel ruscelletto appena tragge seco le povere foglie che i fanciulli vi gittano per giuoco: Zappi, Rolli e cento francesi sono del primo carattere; Dante, Ariosto, *Milton* sono del secondo ».

Il Monti confessa poi di ammirare tutte le bellezze poetiche, di qualunque specie esse siano: Petrarca, Frugoni, Klopstock, Gessner, Lessing, Kleist, Crebillon, Corneille ugualmente gli piacciono « fosse pur anche groenlandica, la poesia mi piace tutta, purchè la trovi buona ». Certo, poichè il Monti si sentì sempre attratto per la poesia biblica, specialmente pei canti di David, trovava pascolo al suo gusto artistico massimamente nel Milton, e per questo poeta, quantunque informato delle critiche voltairiane, non esita, nella stessa Dedicatoria, dopo aver parlato dei salmi davidici, di esternare la sua ammirazione. « So che molti non possono perdonare a questo poeta l'artiglieria dei diavoli contro gli angioli, le svelte montagne e la furia colla quale le portano per aria e se le scagliano contro: il gran ponte fabbricato dal Peccato e dalla Morte, e l'allegoria pure del Peccato e della Morte, nella quale Milton simile si mostra a Spenser e all'Ariosto più che ad Omero e Virgilio, e parecchie altre stravaganze. Ma questi difetti distruggono essi le innumerevoli bellezze di quel poema nelle quali, sia detto con pace, egli supera tutti i poeti ed uguaglia lo stesso Omero? Milton è difettoso ma per cadere nei difetti di Milton bisogna essere un poeta di prima classe ».

Nello stesso Epistolario (pag. 480) ricorre una frase che è indizio della lettura frequente fatta dal Monti del Paradiso Perduto: « con quella pace colla quale Galileo sulla cima di Fiesole contemplava i pianeti.... (Paradise Lost B. I. v. 288).

E nella 3.ª Lezione di Eloquenza il Monti loda l'episodio miltoniano di Michele che mostra ad Adamo le future generazioni.

Ma l'influenza di Milton sul Monti appare soprattutto nei versi: accennerò alle conclusioni a cui è venuto Bonaventura Zumbini, nello studiare questo argomento (1). La *Bellezza dell' Universo* deriva essenzialmente dal Paradiso Perduto, dal grandioso passo del libro VII, 210 segg. e dagli altri due luoghi del medesimo libro: (v. 30 segg.) creazione delle erbe e degli alberi e v. 453-467 creazione degli esseri animati dal grembo della terra (2). Nel Prometeo (Zumbini, op. cit., pag. 107 segg.) pure si trova imitazione di Milton, degli ultimi due libri del *Paradiso* dove Adamo contempla l'avvenire fino alla venuta del Messia. (P. Lost. XI, 675, 680 e XII, 64-71). Che questi due libri fossero favoriti

---

(1) Sulle poesie di Vincenzo Monti, Firenze, 1886 p. 3 segg. — A. Scrocca negli *Studi sul Monti e sul Manzoni*, (Napoli 1905) tende a dimostrare che il Monti non imitò molto dai poeti stranieri, nemmeno nella *Bellezza dell' Universo* (pag. 1 segg.) Per questo poemetto, dice lo Scrocca, il Monti ebbe presente un' Orazione accademica di Francesco Zanotti: i concetti comuni al Monti e al Milton hanno la loro origine nella Bibbia. — In quanto al *Prometeo*, lo Scrocca lo crede un' imitazione da Eschilo. Alberto Scrocca ha ridotto ai minimi termini le imitazioni straniere del Monti, per farlo apparire più *classico* di quello che veramente fu. Resta ad ogni modo il fatto che il *Paradiso Perduto* fu un poema familiare e graditissimo all' autore della *Basvilliana*.

(2) Questo confronto tra il poemetto montiano e il libro VII del Paradiso era stato già notato da Lorenzo Mancini, nel 1842, nella Traduzione in ottava rima del poema di Milton, e precisamente a pag. 64 (in nota) del Vol. II.° (Firenze, 1842). In tale raffronto il Mancini fece vedere come, a suo parere, è meschino il poeta italiano di fronte all' Inglese. Questi in due o tre versi descrive magnificamente gli sforzi del leone nel fendere il terreno, finchè si libera e scuote la sua chioma: quegli s' indugia a descrivere gli atti del leone, in modo innaturale e sforzato:

Ecco dal suolo liberar la testa
Scuoter le giubbe, *e tutto uscir d' un salto*
Il biendo imperator della foresta.

È necessario avvertire che il Mancini, in questo suo lavoro, non tralasciò occasione di attaccare il Monti e in generale tutta la scuola lombarda del Grossi e degli altri. Il Mancini non fa distinzione tra il Monti e i romantici.

dal Monti si vede anche dalle lodi che ne fa nella 3.ª delle sue *Lezioni di Eloquenza.*

Nella Palingenesi Politica, i due passi:

> Una gran voce che dall' alto venne.....
> Dal bollente seno dell' onde — le roventi creste....

derivano, secondo lo Zumbini, dal P. Lost. VII, 211, 216.

Altri due luoghi nei quali lo Zumbini vede imitazione sono: nella *Basvilliana* dove un guardiano impedisce alla folla di bevere il sangue del re ucciso (v. Paradiso Lost II, 604 segg. ove le anime che agognano bevere l' acqua Letea sono tenute indietro da Medusa) e nel *Sonetto* sopra se stesso (v. Par. Lost III, 39).

Ma in questo luogo si tratta più di identità di soggetto che di vera imitazione, nell' altro il legame è troppo sottile per poter parlare di reminiscenza.

XIV.

I giudizi dati dagli scrittori italiani sull' opera maggiore del Poeta inglese finora esposti sono molto oscillanti e privi di una base fondamentale: l' ammirazione degli italiani si spuntava contro certe irregolarità miltoniane che non riuscivano gradite al *gusto* e al *buon gusto* classico, e faceva davvero meraviglia che un critico come l'Addison, tutto imbevuto di aristotelismo e di classicismo, avesse fatto un' apologia sì entusiastica e ardente del Paradiso Perduto. Inoltre, i giudizi che ho finora riportati sono presi qua e là da varie opere epistolari, saggi, studi etc.; ma nessuno aveva preso, con deliberato proposito, in esame il poema inglese e lo aveva assoggettato a una critica speciale. Una tale opera

fece nel 1818 Filippo Scolari. Ed essa ha, per l'argomento che io tratto, un'importanza di primo ordine (1).

Lo Scolari osserva che voler lodare Milton facendo rientrare la sua opera nel dominio delle regole epiche (come fece l'Addison) è assurdo: troppo la *fantasia* in Milton prende il sopravvento, troppo sopraumana è l'azione perchè si possa avere una conveniente *imitazione della natura;* troppo i pensieri dei Poeta sono lontani da qualunque regola di verosimiglianza. (pag. 131). Lo Scolari non concepisce che un solo tipo determinato di arte, quello regolare neo-classico e ripete i concetti più vecchi dei teorici aristotelici e oraziani del Rinascimento. Non può quindi, come non avevano potuto i suoi predecessori, cercare altrove la spiegazione delle apparenti stranezze miltoniane; ma si può con certezza affermare che lo Scolari, pur negando, intravide la verità. Egli dice infatti (p. 62) che la poesia di Milton, difettosa se considerata dal punto di vista delle regole epiche, si potrebbe esaminare favorevolmente dal punto di vista *romantico,* ma il Romanticismo è per lo Scolari una nuova teoria poetica fatta di delirio e di sogni, e di nessun valore: così il Paradiso Perduto è da biasimarsi esteticamente. (pag. 62). « Quanto a me sarò certamente sempre contrario a questa maniera di fingere e di poetare, della quale, se altro non si potesse dire, sarà sempre da temere la perniziosa influenza come quella che di propria indole deve sviare le menti degli uomini da un ordinato e naturale ordine di pensieri, ed esaltandone la fantasia deve condurli a mostrarsi romantici anche nell'azioni ed usi della vita civile. In verità chi lesse

---

(1) Filippo Scolari, *Saggio di critica sul Paradiso Perduto di Giovanni Milton*, aggiuntovi l'Adamo, sacra rappresentazione di Gio. Batta Andreini. Venezia, 1818.

la vita di Milton avrà avuto campo di riscontrare col fatto che egli stesso e come poeta e come uomo si mostrò non rare volte veramente romantico ». Così lo Scolari si accorge con molta acutezza che, accettando il romanticismo, si distrugge il concetto del pedagogismo morale dell'arte, concetto connaturato alla teoria classica (1).

Per lo Scolari il Bello ha un fondo comune e fondamentale nell'imitazione della natura abilmente variata, e, siccome la natura è in Italia e in Grecia più attraente che in Irlanda e in Scandinavia, così l'arte italiana e greca è più perfetta che l'arte nordica (pag. 65). Il Bello che non deriva da questa fonte, il Bello che si vede non con gli occhi ma con l'immaginazione « è uno dei sogni più romantici del secolo » (p. 149). Lo Scolari non può ammettere che la fantasia liberamente spazi senza limiti, senza passare sotto il giogo dei precetti rettorici.

Con queste idee è chiaro che lo Scolari giudichi sfavorevolmento Milton, del quale ammira però con

---

(1) Il Paradiso Perduto fu considerato opera romantica dall'abate Fruglio, già citato. (v. Capitolo Terzo) Nel *Giornale di Letteratura e Belle Arti*. Firenze, Tipografia all' insegna dell'Aurora, 1816. (fascicolo di luglio) v'è un dialogo *La romanticomania* (prende in canzonatura i romantici: « gli anglomani, gallomani, romanticomani,...) : a un certo punto si parla di un letterato che a Firenze ha fatto studi profondi sulla letteratura « inglese: « egli traduce di nuovo Milton « (È il Leoni ?) (p. 26). In una nota è detto come una dama fiorentina fornita di molto ingegno e cognizioni, avendo chiesto ad un amico la traduzione del Sig. Leoni per facilitarsi la lettura di Shakspeare... scrisse il giorno dopo indispettita a chi le ne aveva inviata « mandatemi in grazia il testo inglese perchè possa intendere il Leoni ».

È un articolo polemico, contro il N. 6 della Biblioteca italiana p. 417 e contro il libro del Breme: Discorso intorno all' ingiustizia di alcuni giudizi letterari italiani.

In questo stesso giornale (p. 790) così è dipinto Shakespeare:

« Ti pone in una tragedia 30 personaggi, facendo passar l'azione ora in Roma, ora in Modena, ora in Grecia; i Tribuni dialogizzano coi falegnami, e coi calzolai, duplicità e triplicità d'azione, tragedie della durata di tre delle nostre, ombre, furie, fate, prosa e verso, riso e pianto, ed un accozzo delle più strane, ed insociabili cose, etc. »

grande entusiasmo quelle parti « nelle quali al bello ideale dava soccorso il vero della natura » (p. 131).

Dopo avere fatto un largo sunto di tutto il poema (pagg. 31 — p. 58) lo Scolari osserva subito che la poesia del Milton è fantastica in quanto rappresenta cose non vere, salvo in quelle parti (Adamo ed Eva, l'Eden) che hanno un fondamento nell' *imitazione ideale della natura,* cioè rappresentano cose non reali ma che *potrebbero essere.* Nota poi che difficilmente si può ridurre il poema ai limiti cronologici di 4 giornate, come fece Antonio Cocchi (p. 68); e viene ad esaminare l' accusa di plagio data a Milton (p. 71-85) per concludere recisamente in favore della originalità del Poema. Accenna di volo alle famose osservazioni del Voltaire che ebbero tanta fortuna e alla risposta del Rolli che allo Scolari sembra eccessiva e troppo parziale per gl' inglesi (p. 85-89). Mette fuori invece alcune sue osservazioni intorno a punti particolari del Poema: crede falsa l' imagine che la custodia delle porte infernali sia affidata a due mostri; che gli angeli, esseri intelligenti e comprensivi si facciano ingannare da Satana; che la Porta dell'Eden sia guardata da un drappello di guardie angeliche, come una qualunque porta di una città umana. L'allontanamento di Eva da Adamo prima della colpa è troppo stiracchiato e artificioso; ridicolo appare il consiglio ultimo dei Demoni che, mutati in serpenti, fischiano il loro Duce; è assurdo che Dio perda di fronte a uno spirito ribelle, che la persona del Figlio sia sempre sottomessa ai voleri del Padre; che Dio trepidi per due giorni durante la guerra degli Angioli (p. 89-96). Passa poi a esaminare il Poema dal punto di vista delle regole della poesia epica; ricerca cioè se nell' *azione* v' è *unità,* se v' è *compiutezza;* se v' è *grandezza.* A tutte queste domande l' Addison aveva risposto favorevolmente; lo Scolari no: non

crede *intera* l'azione del Paradiso Perduto perchè è troppo lungo l'intermezzo, il racconto di Michele, non la crede *compiuta* perchè di molti personaggi non si sa che avvenga come pure non si sa nulla degli intendimenti dei diavoli, descritti nel I.° libro; non la crede *grande* perchè non sono tali le cose rappresentate nel poema (p. 96-105). Rispetto allo stile lo Scolari dice di non potere giudicare (p. 105), ma rispetto ai *pensieri* che devono essere in un poema epico sublimi e nobili, proclama la superiorità del Milton su tutti gli altri poeti (p. 105-111). Ricercando chi sia l'*Eroe del poema*, riconosce che non è Adamo, nè Dio, ma Satana (pp. 111-118). I costumi sono in alcuni casi bene appropriati, in altri no (p. 121). Dopo avere ribattuto con vigore (p. 124-segg.) l'affermazione dell'Addison che il Tasso non abbia meriti tali da paragonarsi a Milton, viene a ricercare se nel Paradiso Perduto vi sia *effetto morale*. E, fatte alcune eccezioni, risponde negativamente, tanto è vero, dice, che dal Vaticano quest'opera fu severamente condannata.

XV.

Ugo Foscolo in brevi parole trovò il modo di fare un appunto molto acuto al Milton (1). « Il Paradiso Perduto importa, com'altri osservò, (allude evidentemente all'Addison), a tutto il genere umano; ma non interessa abbastanza il cuore dell'uomo, e sfortunatamente le speculazioni e controversie teologiche dell'età di Milton lo indussero a far discorrere il Creatore col Reden-

(1) Ugo Foscolo. *Saggi di critica storico-letteraria*, tradotti dall'inglese. — Firenze, 1859. Vol. I, pag. 240 (saggio relativo alla *Gerusalemme Liberata* tradotta da H. Wiffen).

tore. Così, *anzichè elevare nell' altissimo e più impenetrabile de' cieli l' idea d' un Iddio onnipotente comune a tutte le religioni, lo diminuì* » (1).

Una consimile idea ebbe il Gioberti del difetto principale del Poema Inglese; ma il giudizio gli fu offuscato dalle sue preoccupazioni teologico-religiose e dal suo concetto pedagogico dell' arte (2). Nel trattato Del Bello (3) sostiene che la religione può introdursi nei poemi lirici benissimo, ma non può mettersi come fatto o come abbellimento poetico soprannaturale nell'epica o nella drammatica: ciò sarebbe irriverente. L'Alfieri fece bene a non mettere sulla scena (per esempio) lo spettro di Samuele; quello del padre di Amleto è invece opportuno perchè Shakespeare si riferisce ad una favola, l'Alfieri alla Bibbia, cioè alla storia: ora, quanto più una cosa è storica tanto meno è poetica. « Le prevaricazioni più illustri di questa regola furono fatte da due scrittori eterodossi, cioè dal Milton e dal Klopstock, i quali, a malgrado della loro retta e pia intenzione, favorirono l' introduzione del razionalismo teologico, e spianarono la strada a quegl' intrepidi che fanno della Bibbia una mitologia ».

In quelle sue distinzioni, restate ancora nei libri di rettorica per le scuole, tra *sublime* e *bello*, tra *sublime negativo e positivo* (nelle quali distinzioni è notevole la copia degli esempi tratti dalle letterature straniere, anche da quelle allora meno conosciute), il Gioberti cita come « sublimissimi il Satana di Milton

---

(1) La conoscenza che il Foscolo ebbe di Milton è attestata da vari accenni sparsi nelle sue Opere; si veda per esempio il *Discorso sul Testo del Poema di Dante*. Londra 1842, pag. 198.

(2) Il Gioberti aveva orrore del Byron che stimava immorale. Nel Trattato del Bello vi sono frequenti attacchi contro di lui. Il Gioberti si trova in ciò d' accordo col Keats il quale pure fa un tempo ostilissimo all'arte byroniana.

(3) *Pensieri* del Gioberti, ordinati da Filippo Ugolini pag. 324.

e il Lucifero dell'Alighieri » (p. 35 op. cit.); e unisce il Milton coi poeti indiani e col Goethe nelle efficaci pitture del sublime infernale satanico (p. 29 op. cit.)

XVI.

Giuseppe Pecchio nella sua *Storia critica della Poesia inglese,* opera, dato il tempo, notevolissima (1), parla a lungo di Milton. Nella biografia commette vari errori curiosi: per esempio dice (p. 88, vol. IV) che « compose l'Arcade, la *Maschera di Como* » e inoltre (p. 89). « Fra le meraviglie di Roma egli non omise di visitare la più grande in quei giorni. Galileo prigioniero all' inquisizione » e tante altre consimili grossolanità. Accenna poi alla questione delle fonti e dell'Andreini, ma si limita a ripetere le solite cose. La parte riguardante Milton è la meno felice del libro. Ciò non toglie che il Pecchio non riesca a dare dei giudizi originali e caratteristici. « È una lettura quella di Milton affatto di gusto inglese per un giorno di domenica, allorchè il cielo è coperto invitante alla riflessione nel silenzioso ossequio che si paga a quel giorno solenne, p. 177 ». Chiude lo studio su Milton l' inevitabile parallelo tra Dante e Milton. Le osservazioni del Pecchio risentono più del viaggiatore che del critico. Anche nelle briosissime *Osservazioni semiserie di un Esule sull' Inghilterra* che ancora oggi si possono leggere con interesse, dice di Milton (p. 165) (2). « È l'ospite di tutte le famiglie contadinesche... è l'Omero inglese ».

---

(1) Lugano, 1833-35, in 4 voll. — In una introduzione parla diffusamente del carattere romantico della letteratura inglese. Ha il merito di dar larga parte alla considerazione comparativa tra essa e la letteratura italiana. Si giova moltissimo di Warton: e arriva fino a Dryden escluso. Non tralascia di parlar delle prose di Milton e le ammira grandemente.

(2) Lugano, 1831.

XVII.

Lazzaro Papi mandò, appena pubblicata la sua traduzione del Paradiso Perduto, a Pietro Giordani. Questi rispondeva, con lettera del 5 ottobre 1802 (1). « Debbo ringraziarlo del molto piacere che mi ha dato quella lettera. Io, per mia sfortuna, (che sono sfortunato in ogni cosa) non so l'inglese; col Rolli non potei aver pazienza, perciò ero giunto sin qui senza conoscere quel poema, che nella sua nobile versione ho conosciuto e gustato assai: sembrami aver trovato moltissimi versi bellissimi, e, quali io vorrei poter fare ».

Molti anni più tardi, nella celebre prefazione al terzo volume delle opere di Giacomo Leopardi, il Giordani mostrò di non sentire la bellezza del poema inglese e, come il Foscolo, avvertì in esso la mancanza di elemento umano. « Italia, Inghilterra, Germania diedero alla teologia cristiana poeti come Dante, Milton, Klopstock. L'inglese e il tedesco uscirono dal mondo nostro, e corsero un mondo fabbricato d'imaginazioni stranissime ed inutilissime. Primo e di tempo e d'ingegno l'italiano mutò al nostro mondo la sede, non la natura ».

E che avrebbe detto il Giordani, il quale in ogni occasione non tralasciò di biasimare gli scritti ammorbati dal « puzzo e dal fracidume delle frasi straniere », se avesse avuto notizia dei famosi imprestiti che il Milton prese dalle lingue orientali e straniere moderne per formare la lingua del suo poema?

---

(1) *Scritti di Pietro Giordani*, scelti da G. Chiarini. Firenze, 1890, pagina 378.

XVIII.

Dopo aver parlato del Giordani, viene opportuno dire di Giacomo Leopardi.

In varie occasioni il grande recanatese attaccò le teorie ed i teorici romantici (1). Così, confutando il Breme (vol. I, p. 100) (2) accenna a una contradizione di quel critico il quale, pur ammettendo che la mente umana vuole essere rapita e sedotta da abbellimenti e finzioni pretende che queste non siano del tutto arbitrarie nè lontane dal vero. Ma quel *del tutto*, osserva il Leopardi, è ridicolo perchè « uno che legge tanto crede al più falso come al meno *falso, tanto crede al Milton quanto ad Omero*, tanto agli spettri del Bürger quanto all' inferno dell' Odissea ». In questo luogo, il Milton è confuso coi più fantastici e più bizarri poeti romantici. Altrove (v. 114) il Leopardi sostiene la supremazia e l' influenza di Omero su tutti i poeti epici « i poemi epici di Omero sono più lunghi di tutti quelli che da essi (Odissea versi 12096, Iliade versi 15703) in uno o in altro modo derivarono (poichè anche il Paradiso Perduto e la Messiade derivano pur di là) e che di essi in una o in una altra guisa si alimentarono ».

Fra gli appunti destinati ad illustrare lo Studio e il Pregio della lingua italiana presso gli stranieri nel sec. XVII, (V. 167, VII, 172) cita il Milton, Regnier, il Menagio e li chiama « esempi non rinnovantisi ». Una frase di Milton serve a Leopardi per esprimere uno di quei profondi giudizi, dei quali si compiaceva il suo

---

(1) Romualdo Giani. *L' estetica nei Pensieri di Giacomo Leopardi.* Torino, 1904, pag. 189.

(2) *Pensieri di varia filosofia e letteratura.* Firenze.

spirito indagatore (VI, 192, 195) « *Amonyst unequals no society,* dice Milton, cioè fra disuguali non è società « la società rende i suoi soggetti quali son quelli tra i quali naturalmente *no society,* anzi fa più, se la società secondo Milton è impossibile tra disuguali, essa li rende dissimili. E in verità niuno animale meno che l'uomo ha ragione di chiamare suoi simili gli individui della sua specie nè ha più ragione di trattarli come dissimili e come individui di specie diversa ».

XIX.

In un manuale di letteratura, molto diffuso nella 1ª metà del secolo scorso e in una autorevole rivista che si pubblicava ai tempi del nostro Risorgimento politico, si trovano due giudizi, indici di due diverse correnti dell'opinione pubblica italiana.

Il Riccardi dà questo parzialissimo giudizio sul poema di Milton (1): « I canti di Milton... sono pieni di pazze immaginazioni, di stravaganze e di assurdità che fanno deridere piuttosto che adorare le opere di Dio e i misteri della religione. Di questo genere sono i cannoni che si tirano nel cielo; gli angeli a cavallo che si tagliano a pezzi e tosto si ricongiungono, le montagne che si lanciano sulla testa gli uni e gli altri: i diavoli che di giganti si trasformano in pigmei... La versificazione si trova dura, lo stile incolto e negligente, quale doveva essere in un uomo invecchiato nelle dispute scolastiche e negli studi della teologia » (2).

---

(1) *Manuale d' ogni letteratura.* Milano, 1831, pag. 999.

(2) In un altro Manuale di letteratura molto anteriore ma non meno diffuso, si trova un giudizio laudativo sul Paradiso Perduto. V. Lezioni di Rettorica di U. Blair (trad. Soave). Venezia, 1803, III, p. 147, segg.

Invece, nella Rivista Contemporanea (1) Giovanni Cereseto a proposito della traduzione del Maffei, tratteggiò entusiasticamente la figura letteraria e morale di John Milton, mostrando buona conoscenza della vita di Milton e dei fatti più importanti che a lui si riferiscono.

Il Cereseto si dilungò poi a parlare di Dante e Milton: il vieto parallelo rettorico acquista, per suo mezzo, novità e vivezza, (p. 353 a 360): Il Cereseto sostiene la maggiore universalità di Dante; mentre l'inglese contemperò insieme la parte divina e la parte umana, l'Italiano non solo compose un poema sacro e umano ma si propose, e vi riuscì, di comprendere in esso quanto per l'universo si squaderna.

XX.

Siamo arrivati così ai tempi moderni: gran parte degli studi italiani riferentisi al presente tema sono stati già citati in nota nei luoghi rispettivi; e d'altra parte non è il caso di ammassare in una lista dei meno importanti e singoli accenni e Milton che si possono trovare negli scrittori contemporanei (2). Ormai la conoscenza di Milton è entrata nel dominio della coltura generale, ma è cessato il periodo fervido di assimilazione, testimoniato dalle traduzioni e dalla critica.

---

(1) Volume 18° (1858).

(2) Imitazioni artistiche se ne potrebbero trovare quante se ne vuole: dall'Adamo di Giuseppe Rota, poema in sei canti, in ottava rima, uscito a Bergamo nel 1628, fino alla Tentazione di Gesù (Paradise Regained) di Arturo Graf, che il maestro Cordara rivestì di una sobria e severa musica. Ma è sempre difficile poter dire che si tratti veramente di imitazione e reminiscenza miltoniana. Tralascio poi i riferimenti alle arti figurate. Del resto le pitture del Gatti, del Lessi, la scultura di Cesare Aureli darebbero poca materia di discorso, aggirandosi tutte sull'incontro tra Milton e Galileo.

Avanti di parlare di due saggi moderni che vertono interamente sul poeta inglese accennerò brevemente al poemetto dello Zanella. Esso è un bel saggio della conoscenza che lo Zanella ebbe delle vicende e delle opere di Milton perchè segue fedelmente le notizie storiche, e nella tessitura del verso risente di una certa grandiosità miltoniana. Il Lampertico (1) ricorda che lo Zanella, parlando più tardi del dono ch'ebbe da Lodovico Pasini di un Milton che fu già di Daniele Manin, scrisse che questo volume « conteneva uno dei poemi più belli del mondo e sul quale egli aveva vissuto molte notti ». Lo stesso Lampertico riconosce che nel poemetto vi è molta esattezza storica; solo fa eccezione per la visita a Galileo che lo Zanella pone dopo il viaggio a Napoli invece che nella prima visita a Firenze e per la falsa affermazione che Galileo avesse a discepolo Gustavo Adolfo di Svezia (2).

Si sa che lo Zanella fu assalito da molti scrupoli e da molti pentimenti per la pubblicazione di questo poemetto (3) e cambiò interamente alcuni luoghi che gli sembravano troppo audaci. Ma un'audacia di altro genere lasciò sempre e in questa: il supporre che la genesi del Paradiso Perduto si trovi nelle parole udite da Milton in presenza di Galileo. Si rileggano questi versi. Galileo ha espresso al giovane inglese il suo timore che le conquiste scientifiche rendano superbo

---

(1) *Rassegna Nazionale*. 1 Luglio 1895, pag. 140.

(2) Se Gustavo Adolfo fu discepolo di Galileo a Padova, è una questione storica delle più intrigate e dibattute. Per lo più, la visita del re svedese è negata: v. Gustavo Everstöm, *La Leggenda sulla dimora del re svedese in Padova*. Padova, 1883. Recentemente, Antonio Favara ha dato un'altra soluzione alla questione. V. *Atti del R. Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti*. Tomo LXV. Parte II, p. 17, 1906. (*L'episodio di Gustavo Adolfo di Svezia nei racconti della Vita di Galileo*).

(3) Lampertico, op. cit. Antonio Zardo: *Giacomo Zanella nella vita e nelle opere*. Firenze, 1905, p. 86.

l'uomo e lo spingano contro la religione. A questo Milton risponde:

Gran tela
Di battaglie e d'amori io nel pensiero
Ardito avea giovanilmente. Un lampo
Sperse que' sogni e mi spirò subbietto
Che virtù nova dalla tua parola
Attinge, o Galileo. Veglio divino!
Poichè . . . . . .
. . . Paventi che tumida d'orgoglio
Scienza contro Dio l'armi non prenda,
Io rammentando al secolo superbo
L'antico fallo ond'abbia esempio e fremo,
. . . . . .
Canterò del vietato arbore, amore
Frutto letal, che sulla terra addusse
Onda infinita di sciagure e morti.

Inoltre è bene osservare che l'idea prima di questo poemetto venne allo Zanella dall'*Italy* del Rogers. Anche il Rogers racconta l'incontro ad Arcetri del giovane poeta col glorioso e vecchio pensatore:

in his old and extremity
Blind, at noonday exploring with his staff:
His eyes upturned as to the golden sun;
His eyeballs idly rolling. Litthe then
Did Galileo think whom he received.
That in his hand he hold the hand of one
Who could requite him-who woulds spead his name.
Over lands and seas-great as himself, nay, greater.
Milton as little that in him he saw
As in glass, what he himself should be,
Destined so soon to fall on evil days
And evil tongues-so soon-alas-to live
In darkness and with dangers compassed round,
And solitude.

XXI.

La così detta imperfezione epica del Paradiso Perduto, dipende secondo Bonaventura Zumbini dal fatto che Milton si è ispirato ai libri biblici essenzialmente lirici, ed ha trattato una materia preistorica, refrattaria agli elementi epici e drammatici. Milton è insuperabile maestro di lirica e di descrizioni: il suo personaggio più umano, più vario, più meraviglioso è Satana. Gli stessi scrupoli che guidarono Torquato Tasso a comporre la Gerusalemme conquistata spinsero, secondo lo Zumbini, Milton a scrivere il Paradiso ricuperato. Termina raffrontando insieme Milton e Klopstock i due più grandi poeti religiosi dei secoli modermi (1).

Più recentemente (2) è stata rinnovata, sotto altra forma, la vecchia critica su Milton, e la vecchia questione se i 12 libri del *Paradise Lost* possono considerarsi un poema epico o no. Lo Scrocca sostiene che il soggetto non è di sua natura epico perchè la sostanza delle azioni epiche è sempre « una vittoria, un trionfo », mentre nel *Paradiso Perduto* « tutto si risolve in una perdita immensa »: inoltre il soprannaturale non è stato usato con criterio: il personaggio di Satana è troppo umanizzato e quasi rispondente (già l'avea detto il Taine) al carattere fiero e ribelle dell'autore: i due personaggi principali passano in seconda linea. Questi i difetti fondamentali: poi lo Scrocca nota, partendo da un punto di vista semplicemente logico, numerosissime contradizioni nel pensiero miltoniano.

---

(1) Bonaventura Zumbini. *Studi di letteratura straniera*. Firenze, 1898, pag. 42, pag. 100.

(2) A. Scrocca. *Studio critico sul Paradiso Perduto del Milton*. Napoli, 1902.

CAPITOLO NONO

Le Traduzioni Italiane del Paradiso Perduto e delle opere minori.

I.

Numerose sono le traduzioni italiane del Paradiso Perduto e compilate secondo i criteri più diversi.

Già il Magalotti (1) ebbe l'idea di tradurre il grande poema e in un codice della Biblioteca Ginori Venturi resta un suo abbozzo di versione del poema miltoniano.

Ma la prima traduzione italiana propriamente detta ci è venuta dall'Inghilterra, per opera di Paolo Rolli, nel 1730 (2). Egli pose il suo lavoro sotto l'auspicio del

(1) Il Magalotti, uno dei primi cultori degli studi inglesi in Italia, tradusse lo *Scellino Lampante* e il *Sidro* del Phillips, e la *Battaglia delle Bernude* del Waller.

Il Quadrio (*Storia e Ragione d'ogni Poesia*, 1739-52. Vol. VI pag. 269) dice che il Magalotti tradusse in sciolti una parte del Paradiso Perduto. Dalla *Bibliografia Magalottiana* di Stefano Fermi (Piacenza, 1904) si ricava che nel codice 112 (Biblioteca Ginori-Venturi) insieme ad altre traduzioni dell' Inglese si trova questo abbozzo di versione. (Si veda anche il lavoro dello stesso Fermi sul Magalotti, pag. 251). Non mi è stato possibile di esaminare il manoscritto perchè la biblioteca Ginori-Venturi è inaccessibile agli studiosi.

(2) Mi son servito di questa edizione: Il Paradiso Perduto. Poema inglese di Giovanni Milton tradotto in verso sciolto dal Sig. Paolo Rolli, con la Vita del Poeta e con le Annotazioni sopra tutto il Poema di G. Addison: aggiuntovi alcune osservazioni Critiche. Parigi-Verona, 1742 (stampato da Gianalberto Tumermani).

nome cospicuo di Andrea Ercole di Fleury, cardinale e segretario di Stato di S. M. Cristianissima. Le osservazioni critiche le dedicava a Scipione Maffei, come « al più riguardevole e al più benemerito Letterato d'Italia. (« A voi iscrivo questa mia risposta a Monsieur de Voltaire Poeta epico e Tragico francese: perchè imitandovi nel difendere l'Italico onore, parmi ch'io ve la debba in tributo »).

Il carattere della traduzione del Rolli è la più estrema fedeltà al testo inglese: il suo verso sciolto corre parallelo al blank-verse originale senza accrescimenti o deformazioni. Di tale cura estrema di fedeltà soffre certamente il verso italiano che riesce disadorno, rude e troppo stringato. Il grande difetto che si riscontra nell'opera rolliana è appunto la stringatezza eccessiva della frase sicchè il Rolli cade di frequente in locuzioni semi-barbare e punto corrette. Porterò alcuni esempi:

(Pag. 92... *dalla parte dell' Uom. Ma dalla parte Dell'alienato Ciel.*

(Libro IX, v. 7) on the part of Man, revolt
And disobedience: on the part of Heav'n
Now alienated . . . . . .

ispira
Facili *non premeditati versi.*
(id. v. 73)... inspires
Easy my unpremeditated verse.

(p. 103, 104)... Inducimento forte
Non men che verisimile per noi
Di gustando ottener proporzionato
Avanzamento *ch'altro esser non puote*
Ch'essere o semidei angeli o Dei.

(v. 934 IX)... Inducement strong.
To us, as likely tasting, to attain

Proportional ascent, *which cannot be*
But to be Gods or Angels Demi-Gods

... si alto
Dignificate...
(v. 940 IX) dignify'd so high.

... E dovrà Dio
Discrear, dovrà dunque *esser frustato,*
Far, disfar, perder l'opra e la fatica?
(v. 943 IX)... so God *shall uncreate,*
Be frustate, do, undo, aud labour lose?

(p. 138) nulla lasciando verde
su quel suolo . . . . .
(XII, 186) and on the ground *leave nothing green*

(id.) un palpabile buio, onde tre giorni
sian cancellati.
XII, 188) Palpable darkness and blot out three days

(p. 141)... figeranno
Lor punture in sua testa
(XII, 432).,. and fix'd... in his head their stings.

(Libro Quinto) il sonno suo cui nutre
Pura digestione e soporiferi
Temperati vapori.
(V, 4) from *pure digestion* bred,
And temp' rate vapours bland

(p. 55) spreme dall' uve — *inoffensivo mostro*
(v. 3) inoffensive must.

(p. 64) *Sì ponderando* Abdiel, fuor della prima
Fila s' avanza degli armati suoi
Compagni, e incontra a mezza via l' audace
Nemico suo viepiù adirato a questa
Prevenzione, e franco sì lo sfida: etc.

(VI v. 127 segg.) So pondering, and from his armed peers
Forth stepping opposite, half-way he met
His daring foe, at this *prevention* more
Incensed....

(p. 62) ossequiosa nell' opposta parte
Entra l'oscurità.
(VI, 10) obsequious darkness enters.

Lo stesso Rolli nella Vita di Milton (p. 13 stessa edizione) si vanta di aver fatto « la più esatta metamorfosi che siasi mai letta, e ciò per l' estrema correlazione della Sintassi nelle due lingue e particolarmente nello stile miltoniano ». Ma non vuole riconoscere di aver sacrificato la forma italiana: « così dico non essere nell' opra mia parte alcuna ch' io voglia scusare come deficiente di sublimità e poetica bellezza, per aver voluto essere traduttore litterale ».

Non entro poi a dire della cattiva forma poetica usata dal Rolli in questa sua versione: dei frequenti iati, delle soverchie parole sducciole, dei continui troncamenti di parole nel mezzo del verso. Il Rolli non appare qui certo elegante e molle verseggiatore, come si dimostrò in altri lavori; ma è necessario tener conto del fatto che questi difetti dipendono dalla brevità e stringatezza che il Rolli si era imposto per riuscire, come voleva, fedelissimo.

Con ciò non si creda che il Rolli abbia, come traduttore di Milton, scarsa importanza; anzi, considerando da un certo punto di vista, è il miglior traduttore, e colla sua versione si può seguire agevolmente il vero pensiero del Poeta.

II.

Per tutto il settecento la versione del Rolli bastò per coloro che volevano leggere in italiano il poema inglese: verso la fine del secolo e ai primi del decimonono sorse un nuovo fervore di traduzioni miltoniane; alcuni passi tradusse nel 1774 Ranieri dei Calzabigi; nel 1795 da Venezia Alessandro Pepoli pubblicava un manifesto-programma nel quale dava esponeva il piano di una sua futura versione del Paradiso Perduto (1).

Dopo avere accennato ai due suoi predecessori Paolo Rolli e Felice Mariottini (2) così espone il suo intendimento principale: « Una fedeltà che stia nei limiti del possibile, non però spinta a un ridicolo eccesso di rigore, forma al tempo stesso la legge del mio lavoro e lo scopo delle mie mire. — Sarò agevolmente più fedele del Mariottini e men negletto del Rolli ». Come saggio offre un brano del canto I°, la descrizione dello scudo di Satanasso (v. 283 a 330): il passo è reso con fedeltà e il verso sciolto si sostiene bene.

Il Pepoli è autore anche di una Vita di Milton condotta su quella del vescovo Newton ma molto inferiore a quella del Rolli. (È premessa al Saggio dello Scolari — già cit. Venezia, 1818).

Per giudicare il valore di questa biografia basti citare questa frase (pag. 9). « Ivi (a Roma) andò pure a visitare Galileo che era prigioniero all'Inquisizione »!

---

(1) Prospetto del Paradiso Perduto di Giovanni Milton, tradotto in versi sciolti da Alessandro Pepoli. Venezia (31 marzo 1795).

(2) Il Mariottini aveva pubblicato in Londra nel 1794 la traduzione del Primo Libro: nel 1796 uscì l'intero volgarizzamento che fu poi rifatto e ricorretto nel 1813. Perciò io ne parlo più avanti.

III.

La versione del Martinengo (1), se non fosse così monotona e incolore, potrebbe stare, in quanto a fedeltà e chiarezza, con le più celebrate. Notiamo, nella descrizione dell' Eden, che il Martinengo ha reso con vivezza ed efficacia, alcune piccole mende. Quella bella imagine del vecchio Oceano che sorride (smiles) nel sentire gli squisiti profumi provenienti dalle lontane coste d'Arabia (Book IV, 165) è così attenuata dal Martinengo:

Fiuta il vecchio Oceano l' alma fragranza.

Ed anche, nella stessa descrizione, il « margo coronato di mirto » non è propriamente *verde,* come lo dice il Martinengo, ma *fringed.*

Luc'Antonio Corner, nell' accingersi alla traduzione del Paradiso Perduto (2) badò all' insieme del pensiero di Milton per adattarlo all' indole della nostra lingua. « seguendo in tutto le leggi e le ispirazioni del buon gusto ». Nei luoghi oscuri preferì « correre il rischio di dire ciò che non ha detto l'Autore, offrendo un' idea, di quello che per il timore di dire ciò ch' egli non ha detto, non offrirne alcuna ». È insomma una versione libera che si allontana non poco dal pensiero originale. Nella Prefazione svolge le ragioni che l' hanno spinto a tradurre con *Morte e Peccato* le parole inglesi *Sin* e *Death,* nel celebre episodio del libro III: « perchè (p. XXII) un essere simbologico, figlio dell' immagina-

(1) Il Paradiso Perduto tradotto da G. Silvio Martinengo — Venezia 1803 (Voll. 3). Sulla versione del Martinengo vi è uno studio di G. Policastro (*Opere,* Padova, 1893, Vol. III, 108 segg.)

(2) Il Paradiso Perduto di Milton, versione di Luc'Antonio Corner, 1803. A spese dell' autore. 2 voll. Dedicati al Principe Carlo Felice di Savoia.

zione, non ha nessun genere e può esser quello che meglio applicarsegli s'estima » (1).

Alcuni passi confermeranno queste osservazioni generali:

(II, v. 10-17)

Powers and Dominions, Deities of Heaven,
For since no deep within her gulf can hold
Immortal vigour, though oppress'd fall'n
I give not Heav'n for lost...
... to fear no second fate,

(Corner I pag. 69)

Numi del Ciel, alte possanze, o troni,
Se dell' inferno *i baratri, gli abissi,*
Le *sfondate voragini, gli orrori*
Del cieco buio raffrenar non ponno
L' invitto ardor dell' immortal nostr' alma
. . . . . e più a temer non ave
Gli avversi colpi del destin.

Il Corner, quantunque si vanti di sciogliere i luoghi difficili col buon gusto, bene spesso non capisce il testo. Ad esempio, nel libro III (659-666). Milton trova due forti comparazioni per dare un'idea degli infernali cani latranti entro il ventre della Colpa, e ambedue i paragoni si riferiscono naturalmente ad altri cani: cioè a quelli che lacerarono Scilla, e a quelli che seguono le maliarde streghe, a mezzanotte, nelle campagne della Lapponia, sotto la luce morente della Luna.

... Far less abhorr'd than these
Vex'd Scylla . . . . . .

---

(1) Quest'episodio si fonda sopra il genere di due parole, e ha dato molto filo da torcere ai traduttori italiani. Difficile era conservare *Sin* femminile e *Death* maschile, com' è nell' allegoria miltoniana: il Rolli tradusse *Colpa* e *Mostro,* e almeno così ha salvato la fedeltà: ma altro è Mostro, altro è Death.

Il Corner tradusse Morte e Peccato, ma intese serbare a queste due parole l' essenza data loro dal Poeta.

Nor uglier fellow the night-hag
... while the lab'ring moon
Eclipses at their chasms.

Il Corner così traduce:

(vol. I p. 109) « Nè *fantasma notturno a più corteggio*
Reformidato, a cavalcion sull' aere
Nell' ombre del silenzio attratto all'esca
D' infantil sangue, con le fate a cerco
Della Lapponia unqua danzar si vide,
Inorridita da' prestigi infandi
Ecclissando la Luna.

Così pure, (II, vol. p. 143) il Corner traduce:

e quell' onor ch' intorno
Cingeanli prima, fatti nudi, or preda
A colposa vergogna *il di cui manto*
Li denudava di coprirli in cambio.

Attribuisce il mantello alla vergogna, mentre è Adamo che tenta coprire con una veste Eva, quando l' ubriachezza dell'orgia è passata:

(IX, v. 1057): « naked left
To guilty shame: he cover'd, but his robe
Uncover'd more. »

Il Corner è però meritevole d' encomio per avere tradotto integralmente il poema, senza toglier nulla.

IV.

Anche Ugo Foscolo si provò a tradurre il Paradiso Perduto: sono conservati i primi versi:

Dell' Uom la prima inobbedienza e il frutto
Dell' arbor vietato onde l' assaggio
Diede noi tutti a Morte e all' infinite

Miserie, lunge dal Perduto Edenne,
Finchè l' Uomo divino alle beate
Perdute sedi redentor ne assume,
Canta o Musa celeste (1).

Nè il Rolli nè il Martinengo potevano sodisfare interamente le esigenze di coloro che desideravano leggere in italiano l'opera principale di Milton: s'apriva quindi la strada ad altri traduttori.

Lazzaro Papi, adattissimo per la sua profonda conoscenza della lingua inglese, si mise all' opera e felicemente riuscì. Il suo lavoro è considerato come il migliore, e fu in breve divulgatissimo.

Non starò a esaminare i pregi della sua versione, che non sono pochi: si vegga solo, come esempio, quanto efficacemente renda il Papi quel luogo del libro II, 662 segg. che abbiamo visto sconciata dal Corner:

« Nè più deformi mostri e più nefandi
Seguon giammai notturna maga allora
Che in segreto chiamata e lunge il sangue
Fiutando de' fanciulli, in groppa assisa
Degli aerei cavalli a danzar vola
Fra le lappone streghe, e a' loro incanti
La luna intanto in ciel langue e s' oscura (2).

---

(1) *Il Raccoglitore* di David Bertolotti. Vol. I (1819) pag. 38-52. Il Bertolotti inserì nella sua Rivista uno studio sulle varie traduzioni del Paradiso, giudicando in generale, senza entrare in particolari. Cita come primo e fedelissimo il Rolli; poi Pepoli, Mariotti, Martinengo, Papi, Leoni. Di tutti riporta i primi 8 versi del Libro 1.°

Anche il Bertolotti ebbe intenziene di tradurre il Paradiso Perduto ma ne depose l' idea: a pagina 51 dell'articolo citato offre un saggio brevissimo della sua traduzione che poi non compì. Per i versi del Foscolo si veda G. Chiarini: *Appendice alle opere di Ugo Foscolo* — Firenze, Le Monnier, 1890.

(2) Prima edizione del Papi. (Lucca 1811). Mi sono servito dell'edizione di Milano, Borroni e Scotti, 1851.

Nello stesso anno 1811 Carlo Tirelli tradusse il Quarto Libro del Paradiso Perduto.

Certamente, leggendo il Papi che ha così elegantemente cesellato il suo verso italiano, ci troviamo di fronte a un Milton molto ingentilito e meno irregolare di quello che fu in realtà. Questo è un grave difetto e se si aggiunge alle molte inesattezze, alle molte trasformazioni o riduzioni di significati, vediamo che la versione del Papi non può dirsi davvero perfetta.

Il Papi eliminò tutti i passi scabrosi in fatto di religione, e cioè nel libro III il Paradiso dei Pazzi, nel libro IV i v. 166-171 il v. 139 del IV, e i v. 750-775, nel libro VI i vv. 609-628 (i motteggi di Satana e Belial agli angeli dopo la scarica delle artiglierie), nel libro X i vv. 884-889 (l'aspro rimprovero di Adamo ad Eva) nel libro XII il v. 508 (allusione di Michele alla Chiesa Cattolica).

Il Papi non capì bene la dottrina astronomica racchiusa nei v. 363-369 del libro VII, perchè tradusse così in confuso:

e le lor urne d'oro
Empion di luce, quante stelle, sparse
Ne' più remoti spazi, al vostro sguardo
Mastransi appena e di minuti punti
Hanno sembianza (1).

Nel libro III, (391-392).

Thou that day
Thy Father's dreadful thunder didst not spare
Nor stop thy flaming chariot-wheels . . . . . .

---

(1) Invece correttamente il Polidori (vol. II, pag. 18).

ed in lor urne d'oro
Attingono la luce . . . . . .
E aumentan per le tinte e per riflesso
Il lor picciol corredo, ancor che sieno
Tanto distanti dall'umana vista
E si piccioli sembrino di forma.

il Papi attenua in questo modo, non tenendo conto dello *spare* nè dello *stop*:

in quel gran giorno,
Di sue tremendi folgori ministro
Fu il possente tuo braccio, e tu le vive
Del fero carro sfavillanti rote,
Sulle cervici agli abbattuti spirti
Terribile aggirasti.

Il Padre dice al Figlio (libro VI, 634): « Second Omnipotence »: il Papi svisa traducendo:

Onnipotenza egual etc.

Nel libro VII (v. 321) la zucca è detta *smelling*, cioè *odorosa*. Il Papi traduce semplicemente « striscia la zucca » e in nota dice che forse nel testo debba leggersi swelling: tumida. Infatti più tardi il Polidori (II vol. p. 18) tradusse:

« e a terra pure
La cucurbita turgida giacente »

E anche il Maffei (p. 234):

« La cucurbita enfiata inerpicarsi ».

Ma lo *smelling* del testo non può eliminarsi, e bene il Mancini tradusse: « Zatta odorata » perchè *gourd* può benissimo significare non sòlo zucca ma anche zatta, popone.

Il v. 713 (libro XI):

« The brazen throat of war had ceased to roar »

non si riconosce più in quest'altro del Papi:

« Non più s'ode di guerra il fero squillo »

mentre gli altri traduttori si sono tutti serbati fedeli, ed era facilissimo serbarsi tali, all'originale (1).

Molti altri difetti di simil genere si riscontrano nel Papi; ma l'importanza di lui sta nell'insieme ordinato e simmetrico di tutta l'opera, dalla quale si ha un'idea esatta di che sia veramente il Paradiso Perduto. Dopo la stringatezza barbara del Rolli e lo scarso valore poetico del Corner, del Mariottini, del Martinengo, il Papi raggiunse la palma come traduttore di Milton.

V.

Nel 1813 uscì a Roma la traduzione di Felice Mariottini.

Già di questa versione era stato pubblicato a Londra nel 1794 il Libro I; e due anni dopo nella stessa città apparve l'intero volgarizzamento: ma questa versione restò sconosciuta ai più.

Qualche anno più tardi, il Mariottini, essendo tornato a Roma, si rimise all'opera e, dopo averla corretta e riguardata, la pubblicò di nuovo, in 3 volumi (2). Una brevissima prefazione così conclude: « Il traduttore di fare accorta si arrischia la baldanza critica siccome il tradurre fu da Castelvetro più difficile che il comporre, da Cesarotti letto di Procuste, da Alfieri disastroso ed inestricabile labirinto riputato ».

---

(1) La metallica gola della guerra
« Non più faceva udire i suoi ruggiti » (Polidori)
« Più ruggir non s'udia la ferrea gola
Della guerra » (Maffei)
« La ferrea gola della guerra avea
Cessato di ruggir » (Mancini).

(2) Il Paradiso Perduto di Giovanni Milton, tradotto in verso sciolto italiano da Felice Mariottini. 3 voll. Roma, 1813-14.

Il Mariottini è discreto verseggiatore e capisce quasi sempre il testo: ma usa bene spesso certe inversioni troppo dure di parole e di frasi e alcune inutili sovrabbondanze. Curiose sono queste trasposizioni sintattiche.

(III vol. p. 5) In tragiche coteste di presente
Mi conviene cangiar note.
. . . . . .
E lo in uno dell'ora avverso cielo
Dilungamento, e la spiacenza e l' ira.
. . . . . .
Come al sacro
La colpevole man frutto portasti (P. Lost IX 115).

Traduce Colpa e Morte con Sin e Death, senza curarsi di ricercare per Death un corrispondente maschile.

Non capì, e lo volse in maniera oltremodo confusa, quel passo del libro X, v. 737-741.

so besides
Mine own that bide upon me, all from me
Shall with a fierce reflux on me redound;
On me, aron their natural centre, light
Heavy, though in their place.

(Vol. III, p. 243).

Ed oltre i propri sì, ch'entro al mio petto
S'annidan, danni, da me su me stesso
Rifluiran ferocemente, e, quasi
Al lor centro ridotti, a me gli altrui
Grave faranno anco in lor sede incarco.

Non ha capito che sono le maledizioni dei posteri le quali, pronunziate a cagione dell'antica colpa di Adamo verranno poi a rifluire tutte su lui come a un centro di gravità, pur restando al loro posto. È un' imagine scientifica di quelle che Milton si piacque di profondere nel poema immortale.

Il Mariottini tiene posto di mezzo tra il fedelissimo Rolli e il troppo libero Corner.

VI.

La versione del Leoni (1) è molto lontana dal dare un' idea esatta del Paradiso Perduto: continuamente vi sono aggiunte, parafrasi, circonlocuzioni oscure.

Le due semplici parole *humid bow* (l'arcobaleno) (libro IV, v. 151) diventano:

> « la settiforme ondosa zona
> Di che il Ciel si pinge ».

Adamo « our general sire » (libro IV, 144) diventa

> « il sire del loco ».

Così IV, 142.

> a woody theatre of stateliest view
> « che ogni altra vista in suo confronto è dura ».

Il Leoni non è fedele e fa anche versi molto cattivi: per averne un saggio si leggano questi due (canto IV)

> « Chi quivi s'avvicina un aer bee
> Più puro ancor d'ogni purissim aer »

e

> La pianta della Vita ove con metro
> Fuor di tutte vicende offriansi al guardo
> (and all amid them stood the three of life. IV. 218)

VII.

Si distinse dagli altri traduttori il padre Giovan Francesco Cuneo, perchè adoperò l'ottava rima (2). La sua traduzione fu pubblicata postuma, in un'edizione

---

(1) Il Paradiso Perduto tradotto in versi sciolti da Michele Leoni. Pisa, 3 voll. 1817.

È preceduto da una vita di Milton e da una ricerca sull'origine del Paradiso Perduto.

(2) Il Paradiso Perduto di Gio. Milton tradotto dal Padre Gio Francesco Cuneo. Roma, 1822, voll. 2.

trasandata e scorretta. Quantunque il Cuneo dovesse sottostare all'esigenza della rima seppe tenersi fedele al testo e non allontanarsene di troppo, sicchè non possono infirmare il valore di questa traduzione le mende che si notano qua e là, come la « fiera *lutta* » (ott. 51 libro terzo. I vol., pag. 132); i versi finali dell'ott. 186 (I pag. 110).

e si solleva
In maggior rischio della nave d'Argo,
Tra scogli erranti di difficil margo

per rendere

« betwixt the justling rocks ». (II, 1018).

È anche troppo diffusa la traduzione di quel verso del libro III, 21.

thee Irevisit save
and feel thy sovereign vital lamp :

con questi altri (pag. 146, I vol.)

Te rivisito or salvo, e la diffusa
Vital tua possa è sul mio capo accesa.

Il Cuneo non capì poi i vv. 689-691, libro X, e tradusse così confusamente : (II vol., pag. 210)

e ben creder si debbe
Che in altra guisa ancor da fallo esente
E abitata la terra, non avrebbe.
L'estivo ardor schivato, e 'l verno algente.

VIII.

Un altro italiano residente a Londra volle seguire le orme del Rolli e del Mariottini : Guido Sorelli, fiorentino (1).

(1) Il Paradiso Perduto tradotto in versi sciolti da Guido Sorelli. Londra, 1832. (La prima edizione è del 1827).

Questa traduzione dette origine a un articolo sensatissimo e notevole di S. Uzielli, nell'*Antologia* (1). L'Uzielli esaminò specialmente il concetto di fedeltà in fatto di traduzioni di poesia straniera e credè, ragionevolmente, più opportuna la versione in prosa. Tuttavia, nel caso del Paradiso Perduto, riconobbe che il Rolli raggiunse la fedeltà massima, a detrimento s'intende della forma poetica: ma, osserva, « Milton ha un fraseggiare così sciolto d'ogni vincolo, così largo talvolta, così anche negletto (non di rado lo trovi ribelle alle leggi della grammatica) che gli sforzi penosi di un traduttore servile si moltiplicheranno a dismisura ».

In questo articolo l'Uzzielli loda il Sorelli e dice che può benissimo gareggiare e superare anzi il Rolli « fiacco e disarmonico nella versificazione, non avendo di Milton se non la negligenza », come pure il Mariottini che « ci ha dato una traduzione non priva di merito, capace di rendere idea dell'originale pel metodo di verseggiare non troppo studiato nè monotono ma da altro canto lontana dal manifestare il gusto di un buon poeta ».

La traduzione del Sorelli risente dell'ambiente inglese: la forma italiana è trasandata, ogni parola è fornita dell'accento per uso dei lettori inglesi. Per amore di originalità nell'episodio di Death e Sin, il Sorelli traduce *Terrore e Strega.*

Nella preghiera di Adamo (v. 175) dove coi versi: Moon, that now meets the orients sun, With the fix'd stars, fixed in their orb that flus, Milton accenna al movimento simultaneo di tutto il cielo: il Sorelli, coordinando le due proposizioni, falsa il vero significato.

« Luna! o tu che in Oriente al sol vai incontro
E che talor dal Sol fuggi che nasce.
Voi stelle fisse! etc. etc.

(1) Tomo 30 B. (1828). V. pag. 27 segg.

Alcune inesattezze si avvertono nella versione del Limbo delle Vanità (Libro III. 483-480):

Qui gli Idioti *volano* e gli Embrioni etc.

Volano non si trova nel testo: poi *Embryos* tradotto con Embrioni non avrebbe nessun significato dispregiativo: mentre si allude alle formazioni incomposte e difettose e quindi, per metafora, agli individui che non hanno raggiunto lo sviluppo morale e religioso. Il passo è contro la chiesa Cattolica. Meglio il Polidori tradusse *aborti*. Nello stesso luogo il Sorelli ha trasportato i versi che parlano dei Francescani e dei Domenicani.

IX.

Già, parlando delle altre traduzioni ho avuto occasione di citare come esatto e corretto il Polidori (1) (Gaetano Polidori è l'unico italiano che abbia tradotto tutte le opere poetiche di Milton, eccettuate le poesie miscellanee).

Nella prefazione dice male dei suoi predecessori: « Lungi sono dall'aver dato una retta idea del Miltoniano stile quei traduttori italiani che, col rinzeppare di epiteti i loro versi, hanno forse creduto di migliorarlo, mentre altro non han fatto, per così dire, che porre sul maestoso aspetto del Poeta d'Albione la maschera del lor volto, ed aspirando a far gonfiare le gote del lettore, hanno così azzimato il loro linguaggio che il senso dell'originale non vi si ravvisa od appena vi si sbircia, e son paragonabili a quei clamorosi oratori

(1) Il Paradiso Perduto di G. Milton, tradotto da Gaetano Polidori, con un' appendice. 4 tomi. Londra, 1840. Sulla versione del Polidori si veda D'Ancona: *Varietà*. Milano. Treves. I, 149.

che Cicerone diceva esser simili ad un zoppo che percorrere monta a cavallo. Nè di tanto contenti hanno quasi tutti tralasciati vari passi, e talora lunghi squarci, perchè non son loro piaciuti o perchè non l'accordano coi dommi della loro religione, e se non hanno osato lasciarli interamente gli han modificati in maniera di far dire a Milton ciò che non dice ». L'ultimo periodo va a colpire naturalmente il Papi: ma, in quanto a sovrabbondanza e epiteti l'accusa è ingiusta perchè, senza parlare del Rolli, il Mariottini, il Sorelli e gli altri erano stati quasi sempre misurati e corretti.

Ecco l'intendimento del Polidori: « Ho procurato di vestire all'italiana foggia un corpo inglese di belle, maestose e ben proporzionate forme, e di scegliere, quanto ho potuto, vestimenti fini ma senza frangie o ricami sì che le bene armonizzate naturali bellezze non vengano offuscate da vari ornamenti, guardandomi specialmente dall'aggiungere epiteti che non sieno nell'originale composizione ».

La versione del Polidori segna un passo avanti nella via seguita dal Rolli: la fedeltà raggiunta col sacrificio della forma italiana. Ma il Polidori riuscì ad essere fedele e ad evitare in gran parte quelle locuzioni inglesizzanti che formano il difetto principale del Rolli. Ma anche il Polidori è ben lungi dall'esser perfetto e abbonda di frasi imperfette e di errori (non gravi) di senso.

Nel Libro I v. 109.

And what is else not to be o, vercome?

il Polidori leva l'interrogativo e ricongiunge la frase alla precedente, così:

Brama di vendetta,
Immortale odio, petto da non mai
Sottomettersi o cedere, e quant' altro
D' invincibile vi ha.

Invece il vero senso sarebbe: « e che altra cosa è il non essere mai sottomesso? »

Altri raffronti si hanno: nel Libro II, 74:

« benumb not still » — non vi *aggavigna*
(Polidori pag. 38 I vol.).

Libro II, 93: « we should be quite *abolished* and expire » — Pol. pag. 39 I « saremmo — aboliti del tutto e fine avrebbe — la nostra vita ».

Libro II, 244 « and his altar breathes ». Polidori, p. 48 I. « L'altar suo *ridolesse* ».

Libro III, 482 — « And that crystalline sphere whose balance *weighs* — *The trepidation* talk'd ». p. 100 I, Polidori « indi la spera — cristallina, la qual con sua bilancia, — la trepidazion libra di cui — tanto si parla ».

Libro III, v. 490. « Cowls, hoods, and habits, with their wearers, *tost* — and flatter'd into *rags* » p. 101 I, Polidori « cappe, cappucci — ed abiti floccar tutti in strambelli, — e abburattati quei ch' uso ne fanno ».

Libro VII, 238 « The black tartareous cold » p. 14 II « l'algor tartareo ed altro ».

Libro VII, v. 270 « on circumflous waters » p. 15 II « sulle *ambienti* calme ».

Libro VIII, 81 « how build unbuild, contrive — Tosave appearances — p. 36 II: Facendo e disfacendo, andranno in cerca — di gingilli a falcir l' ombra del vero.

Parimente nel libro I, v. 178:

whether scorn
Or satiate fury yield it from our foe.

Qui *scorn* significa « disprezzo che Dio sente per noi, angeli ribelli ». Il Polidori, cadendo nell' errore del Rolli di tradurre le parole inglesi con italiane di suono affine, non pensando che varia il significato, così volse: (vol. I p. 8)

« Non si trasandi l' occasion del nostro
Nemico offerta dallo *scorno* ovvero
Dal suo sazio furor »,

e in tal modo non si capisce il vero pensiero del testo.

X.

Lorenzo Mancini, accademico della Crusca, tradusse Milton come il Cuneo, in ottava rima (1). Volle fare del Poema inglese un poema italiano, in bella forma poetica, che sembrasse in certo modo opera originale, contrapponendosi, (com' egli stesso disse) allo Chateaubriand che aveva tradotto in prosa.

L' intenzione del Mancini fu, come appare dalla prefazione, di dare all' Italia un poema cristiano in ottava rima: perciò tolse ogni traccia di protestantesimo: così, come il Papi e il Mancini, non tradusse i passi anti-cattolici del poema. Pare che non conoscesse il suo predecessore, il Cuneo.

Il Mancini, espertissimo nell'arte di tradurre (già aveva tradotto Omero, Virgilio e il Saggio sull' Uomo del Pope) compì in tal modo una parafrasi, pur senza ampliare di molto la mole dell' originale (2), che rese fedelmente con eleganza e purezza di espressione. Certo, abituati all' uso del verso sciolto che è il solo metro naturale trattandosi di Milton, sentiamo ripugnanza ad accettare il continuo ritorno di rime dell'ottava, metro troppo determinato per potere contenere la piena ed esuberante poesia miltoniana.

L' opera del Mancini è in certo modo polemica: nelle note dichiarative e storiche si scaglia spesso contro i romantici (il Grossi e in genere i Lombardi)

---

(1) Il Paradiso Perduto di Giovanni Milton tradotto in ottava rima da Lorenzo Mancini. Firenze, 1842 (2 volumi).

(2) Il Canto I.° comprende 148 ottave: il II, 209; il III, 138; il IV, 216; il V 190; il VI 196; il VII 136; l'VIII 141; il IX 247; il X 241; l' XI 192; il XII 134.

specialmente Giovanni Gherardini ebbe fiere dispute personali: Si è già accennato alla sua critica sulla Bellezza dell'Universo del Monti.

Sarebbe troppo lungo e noioso, trattandosi di parafrasi, il registrare gli allontanamenti del testo inglese e le aggiunte: ma si può affermare che il concetto è sempre mantennto fedelmente. In alcuni luoghi si notano confusioni o cattive interpretazioni. Nel Libro II, v. 800, il Mancini traduce come se fosse la *Morte* la quale ritorna continuamente nel ventre della madre per farne orrendo pasto (invece sono i cani infernali nati dal connubio tra la Colpa e la Morte):

E come vedi, quando vuol rientra
Nel fianco che nutrillo e latra e pasce
L'interiora mie; sempre mi sventra...

(Strofa 156. Canto II).

Il semplice accenno che fa Satana agli antichi amori colla figlia « *now sad in mention* ». (II, 820) nel Mancini diventa un sospiro di rimpianto profondo, degno di essere espresso con frase classica. (ottava 160 Canto II).

Che ricordarsi del tempo felice
Nella miseria è il colmo dei martiri.

In altri luoghi dà prova di retto criterio, come a proposito della *smelling gourd* già accennata.

XI.

Più breve del Rolli volle essere Domenico Arnaldi perchè tradusse il Paradiso Perduto in tanti versi quanti sono quelli dell' originale: uno sforzo senza utilità e senza scopo (1).

Andrea Bellati (2) invece volle tenersi lontano « così dalla soverchia grettezza del Rolli come dalla maniera troppo libera e ammodernata del Papi ». Il Bellati tolse i passi che hanno un colore anti-cattolico: nell' episodio del Libro II dette ai due famosi personaggi simbolici i nomi di *Maga,* Colpa e di *Morte.* I versi sono abbastanza buoni ma non troppo fedeli: si vede anche che il Bellati si giovò molto del Papi. Qua e là si riscontrano oscurità e inesattezze, e talvolta errori grossolani: (Book III, 565).

the fleecy star that fears
Andromeda far off Atlantic seas.

(p. 138). Il Bellati confonde *far* con *fair* e traduce:

« Sino al Monton che sui lucenti velli ».
Reca Andromeda *bella* (!) oltre l'Atlante.

Traduce *smelling gourd* con la « tumida cucurbita » (p. 297).

Di quella bella comparazione del libro IV v. 983 segg. (Lest on the thresh ing-floor his *hopeful sheaves* Prove chaff.) si perde gran parte nella traduzione del Bellati: (p. 190)

---

(1) La versione dell'Arnaldi uscì a Genova, nel 1852.

(2) Andrea Bellati — Traduzione del Paradiso Perduto. Milano, 1856. 2.a edizione. La 1.a è dello stesso anno. È premessa una diffusa vita di Milton, tolta dalla biografia del Prendeville. V. Milton's Paradise Lost und Memoir of his Life, by Prendeville, Paris, 1850.

sta il solerte orator pien di sgomente
che gli avari manipoli sull' aia
non gli rendono vana ogni speranza.

Nel libro IX, 371 *securer* è tradotto *men sicuri*. Una certa confusione si avverte in questo verso:

(p. 402) « finchè non torni terra ond' io ti tolsi »

che dovrebbe corrispondere a questo (IX, 206)

« till thou return into the ground ».

Ed anche in questo passo: (p. 135)

« come avoltor, sulle nevose vette — nutrito dall' Imaa, che degli erranti — Tartari il corso arresta » (as when a vulture an Imaus bred — Whose snowy ridge the roving Tartar bounds III 431 (1).

XII.

La traduzione di Andrea Maffei (2) è preceduta da quattro sonetti nei quali l'esperto traduttore segnò, a varia distanza di tempo, gli sconforti e le speranze che gli commossero l'animo, durante la lunga e faticosa

(1) Il Camerini, nello studio già citato, (p. 273) dette un breve e sintetico giudizio del lavoro del Bellati « A riscontrarlo col testo si ammira la somma facilità e perizia di volgere la frase inglese nell' italiana senza mutarla di posto... Ch'egli poi abbia reso lo spirito, la mestizia di Milton e il colore del suo stile noi non diremo ». La traduzione del Bellati dette origine anche ad un articolo di Felice Romani, nella *Gazzetta Ufficiale* (1856). (V. Felice Romani: Critica Letteraria, articoli raccolti e pubblicati a cura della moglie Emilia Branca, Loescher, 1883, vol. II p. 402-411). Il Romani esalta Milton e dice che è infinitamente più bello dell'Adamo dell'Andreini del quale dà un sunto. Parla poi brevemente di tutte le traduzioni anteriori (Rolli, Mariottini, Papi, Martinengo. Corner, Leoni, Cuneo, Mancini, Polidori, Arnaldi e loda soprattutto il Bellati. — Sulla traduzione del Bellati vi è anche uno scritto del Tenca nel *Crepuscolo* (17 Febbraio 1856).

(2) Il Paradiso Perduto tradotto da Andrea Maffei. Firenze, 1868. La prima edizione è del 1857.

impresa. Nel primo (1846) invoca una « diva apparenza », che lo aiuti a ricantare quello che essa già insegnò al « cieco veggente ». Nella seconda (1853), con voce di sommo sconforto, fa proposito di desistere dell'alto lavoro. Nel terzo (1854) ritorna al sacro poema, come il giovinetto è costretto a ritornare al « caro viso » dell'amata. Il quarto (1857) è un grido di trionfo per l'impresa compiuta.

Il Maffei col Papi si disputa il primo posto fra i traduttori italiani di Milton; e, veramente quel suo nobile e alto senso poetico, quella elegante verseggiatura costituiscono una attrattiva e un godimento squisito. Ma qua e là l'originale è attenuato e falsato.

L'errore nel quale cadde il Maffei traducendo *peerless light* (luce impareggiabile) *con lume di perle* (pagina 132) non è stato commesso da nessuno altro traduttore. Tutto il passo è poi reso debolmente:

IV, 606 segg. . . . . till the Moon
Rising in clouded majesty at lenghth
Apparent queen, unveil'd her peerless light

(p. 132) . . . . . fin tanto
Che sorgendo la luna in nebulosa
Maestà, salutata imperatrice,
Svolse *un lume di perle.*

E questa debolezza d'interpretazione si riscontra spesso:

Libro I 109 and what is else not te overcome?
p. 9 Che denno adunque.
Altro significar se non che domo
Soggiogato non sono?

Libro I, v. 204:

The pilot of some small night-founder'd skiff
p. 12 . . . . . ed al nocchiero
Di breve legno per lo buio errante

Libro II, v. 664 (the moon... eclipses) p. 62
(Maffei) onde s' invola
Contaminato della Luna il raggio.

Il Maffei aggiunge di suo due versi per spiegare la natura femminile e maschile delle *Morte*. (P Lost. II, 785).

Ma costei, pur nell'alvo a me nemica,
Costei che maschia e femminil natura
Come più le talenta accoppia e muta,
N'uscì brandendo . . . . . .

E inutile circonlocuzione adoprò nel libro IV v. 532 (pag. 122 Maffei) « for the Sun-declined »

« ver l' isole marine il sol drizzava
La scendente quadriga ».

Nel Maffei si nota però un lodevole sforzo di chiarire più che sia possibile la frase inglese e di renderla sempre più accessibile al lettore italiano: così a differenza degli altri commentatori che si erano limitati a tradurre (I, 16) *prose* con *prosa*, il Maffei traduce *parole disciolte*, così volge con *innata virtù* la parola inglese *strength* (che gli altri fanno corrispondere semplicemente a *forza)*, I, v. 133. Così « by Fonterabia » (I, 586) solo dal Maffei è tradotto : « in Roncisvalle » (1).

XIII.

Nel 1867, quando già il fervore delle traduzioni di Milton era cessato, G. Camisani ridusse in versi italiani gli episodi della prima parte del Paradiso Per-

(1) La traduzione del Maffei fu da Felice Romani (op. cit. vol. II, p. 477 segg.) qualificata come « pregevole e mirabile ».

duto, riferentisi a Satana (1). Una curiosa prefazione alle lettrici avverte: « Le scene, raccolte per Voi nel presente volumetto, non sono che le copie di certi quadri d'antico Maestro da me trasportati dall'Inghilterra in Italia, per farli vedere, dopo di averci levato attorno le ragnatele ».

Nonostante questa buona intenzione, il lavoro non ha alcun pregio. Con l'episodio della Morte e del Peccato terminano le scene infernali; quelle celesti hanno fine coll'episodio di Satana e Uriele; le terrestri colla cacciata di Satana per opera di Gabriele.

Il primo libro del Paradiso Perduto fu tradotto anche da V. Petrobelli, e stampato a Lendinara nel 1813; i versi che si riferiscono all'amore coniugale furono pubblicati, per nozze Fablici-Sabbadini, dai Dottori Samaritani e Agosti.

XIV.

Pochissime sono le traduzioni italiane delle opere minori di Milton. Cominciamo dal *Comus*.

Una prima traduzione di esso si ebbe a Parigi nel 1806, in lingua italiana e francese (2).

Fu fatta a spese e per incitamento di Francis Henry Egerton, ultimo discendente della nobile famiglia presso la quale si rivelò il genio del Milton. Lo stesso Egerton scrisse la prefazione nella quale disse di avere esaminato attentamente le due traduzioni « acciò fossero let-

(1) Satana. Scene infernali, terrestri e celesti del Paradiso Perduto, tradotte nel metro e col ritmo dell'originale da G. Camisani. Milano, 1876. Sono precedute da un Sonetto del Camisani su Milton cieco, dedicato a Gladstone.

(2) Como. Dramma con maschere di Milton rappresentato a Ludlow Castle nel 1674 in presenza di Giovanni Egerton Conte di Bridgewater. Traduzione sostenuta ad litteram. Parigi. Chapelet, 1806.

terali ed esprimessero con esattezza il vero senso dell'originale ». Ma, aggiunse, « troverassi alle volte che le versioni non saranno nè puro italiano nè puro francese ». Ed è verissimo: la versione italiana è semplicemente orribile, e muove in parecchi punti il riso.

Pochi esempi basteranno a convincersene: v. 140 di questa traduzione: *incamerinato* traduce l'inglese *cabined.*

v. 167 campajuoli — country
v. 180 nesciente — unaquainted
v. 189 votatore — votarist
v. 224 sciorino — turn forth
v. 293 sepaiuolo — hedger
v. 309 terragno pilota — land pilot
v. 502 ciammengola — toy
v. 626 coriata bolgia — leathern scrip
v. 640 pruinosa golpe — mildew blast
v. 721 ciavaja — pulse
v. 779 parchia — crams
v. 952 gighe — jigs.

ed altri molti: ma il colmo del ridicolo è raggiunto nel v. 525 ove *cup* si trova tradotto con « la nappa ».

Infinitamente migliore è la traduzione di Gaetano Polidori, uscita per la prima volta a Parigi nel 1812 e di poi inserita nel terzo volume dell'edizione del 1840. Il Polidori dedicò il suo lavoro al generoso H. F. Egerton e dice averlo fatto « per consiglio di Giuseppe Cooper Walker, gentiluomo irlandese ». La versione è abbastanza libera ma è piacevole a leggersi, quantunque molta della freschezza originale di questo bel fiore miltoniano si perda nella debole verseggiatura del Polidori.

E si può dire ben meritato l'elogio che al Polidori

fece il Mathias (1) d'aver vestito il Comus « di toscano alloro ».

Esempi della debolezza e della lentezza del Polidori si possono trovare nella cantata all' Eco, (p. 175 III vol. Polidori e Comus, 230 segg.) ove *shell* è tradotto « cameretta d'aria serena », e *love-born in night ingale* « l' innamorato Filomena ».

Una terza traduzione del *Comus* uscì nel 1831 (2). Le forti imagini originali sono in generale conservate sebbene l' autore traduca con libertà: ma l' atteggiamento del verso è tale che pare di leggere un libretto per melodramma, non il Comus di Milton.

XV.

Anche il *Licida*, la graziosa e mesta poesia nella quale Milton pianse il giovane amico Edouard King, fu tradotta in italiano da Michele Leoni (3). I 143 versi inglesi sono resi con soli 212 versi italiani: e quindi è naturale che molti particolari importanti non abbiano trovato posto nella versione del Leoni. Eccone esempi:

v. 22 (Licydas)
bid fair peace be to my sable shroud
« e pace preghi
alla mia polve ».

v. 31 « toward heaven's descent had *sloped his* westering wheel
« giù per l'arco dell'etere era discesa ».

---

(1) Op. cit. vol. I, pag. 105.

(2) Il Como tradotto da F. C. Venezia, 1831. (Per nozze Bon-Brenzoni).

(3) Licida. Monodia di Gio. Milton, traduzione di Michele Leoni e versione in latino (esametri) di G. Francesco Barbieri. Pisa. Nistri, 1841 (per nozze Sparavieri Di Bagno).

v. 34 « Rough Satyrs danced ».
« e i Satiri danzanti »

v. 47 « that their gay wardrobe wear »
(*Non è tradotto*)

v, 50 « remorsless deep » — « fiera »
v. 69 « or with the tangles of Naera's hair »
e incoronar Neera »

v. 77 « and touch'd my trembling ears »
(*Non è tradotto*)

v. 101 « rigged with curses dark »
(*Non è tradotto*)

Molto meglio tradusse in italiano questa monodia il poeta italo-inglese Mathias. (Volume II, op. cit. pagina 3 segg.).

XVI.

Il Penseroso è stata la prima opera minore di Milton conosciuta in Italia. E ciò si deve a Carlo Castone della Torre di Rezzanico (1). In questa versione si nota uno sforzo notevole per accostarsi sempre più fedelmente al testo inglese. Nella difficile espressione (v. 42) « forget thyself to marble », il Rezzonico tradusse: « non però quasi marmo oblia te stesso » e in nota aggiunse che altrimenti non si capirebbero i versi seguenti. Ma certo il senso è del tutto opposto: a ogni modo si vede l'intenzione di rendere sempre più efficace la traduzione, specialmente nei luoghi di dubbia interpretazione. Così pure il v. 87:

Where I may oft outwatch the Bear,

(1) Opere II, p. 57 (vol. anche p. 191). Il *Penseroso* e l'*allegro* furono tradotti anche dal Carcano. (*Opere*, Milano, 1875. Vol. 8° p. 485 segg.

Il Rezzonico crede voglia dire:

> Ove più che non veglia in ciel l'Arturo
> Io veglierò su le profonde carte.

Ma il verso del Rezzonico è molto debole e incapace di rendere con brevità ed efficacia l'energica e malinconica poesia giovanile di Milton. Si prolunga perciò il Rezzonico in aggiunte inutili e usa, per esempio, un intero verso:

> L'inerte torme delle vostre idee

per tradurre « with all your toys ».

XVII.

Poco tempo dopo anche l'Allegro era tradotto in italiano da Domenico Testa (1), il quale, nelle note, fece anche qualche osservazione critica seguendo il Pope.

La traduzione non è esente da difetti: il v. 62, così caratteristicamente miltoniano,

> The clouds in thousand liveries dight,

è attenuato in questo modo:

> « e in mille guise
> Le nubi foggia e colorisce ».

E una nota dell'autore avverte: « Tali livree converranno per avventura all'inglese Poesia, all'italiana non si convengono » (p. 19). Così il b. 80

> The Cynosure of neighbouring eyes

(1) L'Allegro. Poemetto di G. Milton (per nozze Dugnani-Viani): Trad. di Domenico Testa. Parma, 1785.

è tradotta dal Testa:

e dove
forse dimora *una beltà*, che tutti
Della contrada a sè chiama gli sguardi.

Parimenti la *Faery Mab* diventa (v. 103) il « ghiotto silfo Mab ».

L'inno *On the Morning of Christ's Nativity*, che Chateaubriaud disse « admirable de rhytme et d'un effet inattendu » fu tradotto in prosa abbastanza fedelmente da Elisabetta Sesles Bono (1) e inserito in un opuscolo dalla Sesler intitolato *Morale Inglese*, nel quale si trovano tradotti vari passi morali e religiosi di Collins, Gray, Goldsmith, Watts, Johnson, Thompson.

Gli stessi caratteri di fedeltà propri del Polidori e che si sono osservati per il Paradise Lost e per il Comus, si possono osservare nelle traduzioni che il Polidori stesso fece del Samson Agonistes, del Paradise Regained, del Licida, dell'Allegro, del Penseroso, degli Arcadi.

Le traduzioni generalmente hanno tutte, chi più, chi meno, difetti di vario genere: non sarebbe quindi del tutto inutile una versione italiana in prosa per mezzo della quale si potesse gustare l'opera poetica di Milton in tutta la sua genuina bellezza.

---

(1) La preghiera del mattino, trad. in prosa di E. Sesler Bono. Venezia, 1815 pp. 94 (in *Morale Inglese*).

*** Prezzo: Lire Tre ***

17/5282:1/
e

RETURN TO the circulation desk of any
University of California Library
or to the
NORTHERN REGIONAL LIBRARY FACILITY
Bldg. 400, Richmond Field Station
University of California
Richmond, CA 94804-4698

ALL BOOKS MAY BE RECALLED AFTER 7 DAYS

- 2-month loans may be renewed by calling (510) 642-6753
- 1-year loans may be recharged by bringing books to NRLF
- Renewals and recharges may be made 4 days prior to due date.

DUE AS STAMPED BELOW

AUG 1 2 2000

JUL 0 6 2006

12,000 (11/95)

YC 14009

872644

THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA LIBRARY